الموت نائم، لعن الله من أيقظه!

اكاد اليوم أصيح بالموت كما صاح قبلى بالفتنة من صاح بها، فاقول: الموت نائم، لعن الله من ايقظه! لانه كما يستغرق احيانا فى النوم حتى يخيل إلينا انه اختفى من عالمنا، يمعن فى اليقظة، ويستفحل فيها، ويجن جنونه فلا يقنع بفرد هنا او فرد هناك، بل ياكل الناس اكلا، ويأخذهم جماعة جماعة كانه منجل او عاصفة.

لعلى واهم. ولعل فجيعتى فيمن فقدناهم فى الأيام الأخيرة قد ملأت نفسى بالهواجس، وأطلقت من حولى الأشباح والظنون.

لكن ها نحن نرى أننا لم نكد نودع **عبد الغنى ابو العينين** حتى جاءنا نعى **نزار قبانى**. ثم لم تكد تمر أيام على رحيل **نزار** حتى تبعه **غالى شكرى**. وقبل أن يرحل **غالى شكرى** بيوم واحد قرأت فى الصحف نعى فقيد رابع أوغل فى الرحلة إيغالا، كأنما كان خلال الأعوام العشرين الماضية يحاول أن يغيب عن نفسه، وعن أهله، وبلده، وأصدقائه، وماضيه، وعن الحياة كلها، وهذا ما انتهى إليه بالفعل

عبد الغنى أبو العزم

مصطفى كامل عبد الفتاح، وكان كاتبا مرموقا من كتاب السيناريو ووجها ساهرا من وجوه قاهرة الستينيات، كما كان رجلا من رجال القانون لا يعرفه بهذه الصفة إلا القليلون. فجأة هجر الكتابة، ثم هجر مصر كلها ورحل إلى دبى حيث اقام فيها عشرين عاماً متصلة، لم أره خلالها إلامرة واحدة على غير ميعاد، حتى قرأت نعيه قبل أيام فى الصحف.

ونحن نعلم أن موت الإنسان ليس دائما حالة عضوية أو نهاية طبيعية، وإنما هو أيضاً حالة من حالات النفس والمجتمع. فاليأس قاتل مثله مثل السرطان. وسقوط الأحلام العظيمة يزهدنا فى الحياة، ويشككنا فى جدواها. ولهذا كان الموت فى بعض صوره انتحاراً أو فعلاً إراديا. وربما كان الانتحار اكتئابا واعتزالا وذبولا يفضى إلى النهاية. وربما كان الانتحار فرديا، وربما كان جماعيا.

نزار قبانى

ARCHIVE

ولا شك أن بعض صور التصوف والرهبنة نوع من الانتحار. وقد يحدث فى مرحلة من المراحل أو فى جيل من الأجيال أن يصبح الموت مطلبا ورغبة جارفة، سواء لأن الحياة أصبحت ذميمة، أو لأن الروح لن تتحرر، ولن تصفو وتتألق، ولن تجد ذاتها إلا فى العالم الآخر.

غالى شكرى

وقد قرأنا جميعا عن تمجيد الرومانتيكيين للموت، وعن رحيل الكثيرين منهم وهم فى ريعان الشباب. الشاعر الالمانى العبقرى **هاينريش فون كلايست** رحل فى الرابعة والثلاثين من عمره، حالما بالمروج السماوية التى سينعم فيها بصحبة محبوبته التى انتحر عند قبرها. وكان **نوفاليس** فى التاسعة والعشرين من عمره حين مات مصدورا، كأنه مات بإرادته، فهو القائل فى مذكراته «لن أنجز شيئاً هنا، وسأقول وداعا لكل شىء فى ريعان شبابى». وكان **كيتس** فى السادسة والعشرين حين مات بالداء ذاته، ولم يعش **بايرون** أكثر من ستة وثلاثين عاما، أما **شيلى** فقد مات غريقا فى الثلاثين.

ولم تكن سيرة الرومانتيكيين العرب مع الموت مختلفة عن سيرة زملائهم الأوروبيين. فقد مات **جبران** قبل أن يبلغ الأربعين بسنوات. ومات **محمد عبد المعطى الهمشرى** وهوفى الثلاثين. ومات **أبو القاسم** الشابى فى الخامسة والعشرين. وهوالقائل فى نهاية قصيدته «فى ظل وادى الموت»:

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت فى الدنيا

بعيدا عن لهوها وغناها

فى ظلام الفناء أدفن أيامى،

ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوى بصمتٍ

محزن مضجرٍ على قدميّا

جف سحر الحياة، ياقلبى الباكى

فهيا، نجرب الموت، هيا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد روعتنى هذه الدعوة التى أنهى بها الشابى قصيدته بعض الوقت، إذ كنت فى سنوات مراهقتى رومانتيكيا مخلصا مكبا على قراءة أشعار الرومانتيكيين وسيرهم، أصدقها وأنفعل بها وأشعر كأن خيطا غير مرئى يشدنى إليهم، ويقودنى إلى حيث انتهت خطاهم، وهذا ما عبرت عنه فى قصيدتى «العام السادس عشر» التى ناشدت فيها أصدقائى ألا يموتوا فى شرخ الصبا:

أصدقائى!

ها هى الساعة تمضى

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

وقد قرأت فى دراسة عن الانتحار أن بعض القبائل البدائية تقرر أن تموت جماعة، حين يعرض لها سبب يدعوها لذلك، فيصطف أفرادها صفا واحدا على قمة جبل أو على حافة هضبة عالية، ثم يلقون

بأنفسهم دفعة واحدة إلى الهاوية. ونحن نذكر جميعا ما نشرته الصحف عن تلك النحلة الغريبة التى ظهرت خلال السنوات الأخيرة فى الولايات المتحدة وأوروبا، وانتحر أفرادها جماعات ليلجوا بأنفسهم من الدمار الذى تنبأوا بأنه سيلحق كوكبنا!

هل لنا أن نفهم فى هذا الضوء رحيل **محمود دياب**، و**نجيب سرور**، و**صلاح عبد الصبور**، و**صلاح جاهين**، و**أمل دنقل** الذين كان موتهم أو موت معظمهم انتحارا صريحا أو غير صريح؟!.

وهل يكون رحيل **أبو العينين**، وقبله **حسن فؤاد**، و**يوسف إدريس**، وبعده **غالى شكرى**، و**مصطفى كامل عبد الفتاح** يقظة أخرى من يقظات هذا الموت الذى لا ندرى إن كان موت أفراد، أو موت جيل؟

ARCHIVE

ولقد يظن بعض القراء أنى أتفلسف، بدلا من أن أكتفى بما هو متوقع من أمثالى فى مثل هذا المقام، وهو أن أبكى أصدقائى وزملائى وأنعيهم للناس. والحقيقة أن التأمل المجرد فى الموت وفعله ومعناه ليس مقصدى، وإنما هى محاولة لفهم هذا الموت الذى يهددنا نحن بالذات، أملا فى أن نتمكن من السيطرة عليه. هذه السوسة التى تنخر فى جذعنا، هل هى التى تنخر فى كل كائن حى، أم أنها آفة تطاردنا نحن دون سوانا؟ وهل بوسعنا أن نتحصن منها ونتقى شرها، أم أنها السهم المسموم الذى لابد أن يصيبنا، ولو كنا فى بروج مشيدة؟ والسهم الذى أتحدث عنه ليس مرضا عضالا كالذى أصاب **عبد الغنى أبو العينين**، فلم يمهله، ولكنه سهم من ذلك النوع الذى وجهه أبوللون بنفسه إلى البطل الإغريقى أخيل، فأصابه فى مقتل. وكان أخيل محصنا لا يستطيع سيف أورمح أوسهم أن ينفذ إليه. فقد أمسكت أمه بقدمه بعد ولادته وغمسته كله فى مياه نهر ستيكس، فأصبح جسده حصينا منيعًا إلا مؤخر قدمه الذى أمسكته منه أمه فلم يصل إليه الماء. وهكذا كان لابد أن يتصدى له أبوللون نفسه فى حرب طروادة، فيسدد سهمه إلى عقبه الذى أضحى اسمه دالا على أى ثغرة ينفذ منها القضاء، فيقال لها: كعب أخيل!

هذه الثغرة، أين تكون في جسد هذا الجيل من الكتاب، والشعراء، والفنانين؟

إنها في القلوب التي يشعرون بها، ويحبون، ويحلمون، ويكتبون، ويلحنون، ويغنون، ويرقصون، ويرسمون، ويلونون، ويمثلون.

نقطة الضعف في هذا الجيل هي ذاتها سر قوته. إنها الموهبة الخلاقة التي امتاز بها هذا الجيل الموهوب، ولم ينتبه إلى أنها نقطة ضعفه التي سيسدد إليها الموت سهامه المسمومة.

جيل من الشبان والشابات المفتونين بأحلام الغد ومدنه الفاضلة التي بشروا بها، وغنوا لها، ورسموا من وحيها صورا بديعة رائعة.

ومادام هذا الجيل قد اختار الحلم، فقد اختار أن يحلق بأجنحة حتى يصل أسرع ممن سار على قدميه. اندفع ولم يفكر في العاقبة. اثر أن يكون له القلب البرئ، الجرئ، على أن يكون له العقل الحذر المجرب، وهكذا كانت فجائعه في أحلامه الخائبة جزاء وفاقا لاستغراقه فيها، واستسلامه لوعودها الزائفة التي لم تتحقق. وكما أن ضحايا قنبلة هيروشيما ظلوا يتساقطون في اليابان بعد هزيمتها بسنوات، فضحايانا كذلك يتساقطون حتى اليوم.

لم يكن السرطان هو الذي قتل ابو العينين أو أمل دنقل. وإذا كان السرطان هو الفاعل الأصلي، فكيف نفسر موت محمود دياب، وانتحار صلاح جاهين؟

بالطبع، هناك تلك الأسباب المباشرة، الاكتئاب، أو المرض العضال، أوالشيخوخة المبكرة. لكن الموت الذي أصاب هؤلاء سبق المرض، وسبق الشيخوخة. والدليل أن آثاره أخذت تظهر منذ أوائل السبعينيات. فبإمكاننا أن نتحدث عن سبب أصلي للموت، هو القاتل الحقيقي، أما المرض أو الشيخوخة فمجرد أداة منفذة أو قاتل أجير.

هذا السبب الأصلي المسكوت عنه كما يقول النقاد المحدثون، لا يفتك بالكتاب والفنانين والشعراء وحدهم، بل يسمم النهر، ويلوث الهواء، ويشوِّه الأجنة في بطون الأمهات، ويمسخ وجوه الفتيان والفتيات فيجعلهم أشبه بالغربان والحدأت، وربما جعلهم أدوات له، وسلحهم بالسكاكين والمتفجرات، وسلطهم على آبائهم وأمهاتهم، وإخوتهم وأخواتهم، فأصبحوا قتلة وهم ضحايا، فظنوا أنهم موكلون بهداية غيرهم، وهم في ضلالتهم يعمهون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا استطيع إلا أن أرى خيطا يربط بين الموت فجاة والقتل غيلة. وسوف أكون شاهد زور إذا لم أقل لكم إن الخطأ الذى قيل إن طبيب غـالى شكرى وقع فيه فدمرٌ خلايا مخه، هذا الخطأ الفظيع القاتل ليس بعيدا عن فساد اللغة، وامتهان القيم، وتزييف المواهب، حتى أصبحنا نسمع بعد الأصوات الذاهبة من نسمعهم اليوم، ونشاهد بعد النجوم الراحلة من نشاهد.

أريد أن اقول إن هذا الموت الذى يفتك بنا ويفسد حياتنا ويوهن من عزائمنا ليس قدرًا، وليس خطرًا، وليس له أى وجود فعلى، بل هو استسلام لخرافة تثير فينا الرعب، وتسلبنا أى قدرة على المقاومة بقدر ما نصدق وجودها، ونعجز عن الشك فى حقيقتها.

هذا الموت وهم وخديعة. حلم أسود ارتمينا فى أحضانه، بعد أن سقطت أحلامنا الوردية، فانتقلنا من النقيض إلى النقيض.

وليس هذا غريبا فى شىء، فأساطير الماضى أشد سحرا من أساطير المستقبل. والذى كان ضحية للثورة لا يخشى أن يكون ضحية للثورة المضادة. ونحن نرى أن بعض دراويش الماركسية رقعوا ثيابهم، واطالوا لحاهم، وأصبحوا يبشرون بقرب ظهور المهدى المنتظر.

هذا الموت إذن وهم تلبسنا، رعب لا سبب له إلا أننا تعودنا الاستسلام للعادة، وتصديق ما يقال بغير تفكير. وقد آن لنا أن نخرج من أوهامنا القديمة والجديدة. أن نحلم بعقولنا، ونفكر بقلوبنا، ونحيا بفرح ونبالة، ونموت بغبطة وامتنان!

إعداد : مها منصور

نزار قباني بقلمه

لم يكن نزار قباني - رحمه الله - مدعيا ولا مغرورا حين نسب إلى نفسه «تاسيس جمهورية الشعر الديمقراطية»؛ فلا خلاف على أنه وصل إلى سائر قراء العربية من المحيط إلى الخليج على نحو لا ينازعه فيه أحد من كبار الشعراء المعاصرين.

ولم يكن الانتشار الكمّي الواسع لشعره عاريا دائما عن الكيف، كما لم تكن شعاراته الثورية عارية دائما عن الشعر؛ فقد نجح بلا شك في تحرير المعاني من سجن اللغة؛ ونجح في تلوين الألفاظ بألوان قوس قزح، فجرت قصائده على كل لسان، ودخلت دواوينه كل بيت.

وفي هذه المختارات النثرية التي جمعتُها من عشرات المقالات والاعترافات، والحوارات التي أجريتُ مع الشاعر الراحل الكبير، عبر فترات زمنية متباعدة، آثرت ألا أتدخل، إلا لضرورة الاختيار والربط، لأترك الراحل الكبير يقدم للقراء صورة حية بقلمه، صورة لطفولته ولأسرته، ولآرائه في الشعر وقضاياه الفنية والجماهيرية وغيرها مما يهم القراء.

ونترك القارئ مع هذا الشاعر العربي الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، على الأقل في عصرنا:

بعد أربعين عاماً من التجوّل في أقاليم الشعر والمرأة، أشعر أن صورتي لدى الناس لاتزال غائمة، ومضطربة، ومتداخلة الألوان. فبعضهم يرى وجهي من جانبه المعتم.. فيخاف منه..

أما أفكاري، فهي مثل مشاريع القرارات في مجلس الأمن الدولي، تنال غالباً أصوات الفقراء، والمضطهدين، والمقموعين، والمقموعات، والموءودات من نساء العالم الثالث.. وتصطدم غالباً بالفيتو الأمريكي..

ورغم مايقال عني، من أنني الشاعر الأكثر انتشاراً من الخليج إلى المحيط.. فإنني أيضاً الشاعر الأعظم حزناً من الخليج إلى المحيط. أشعر أنه لايزال هناك من يقرؤني خطأً.. أو من يفهمني خطأً.. أو من يذبحني خطأً..

●

أريد أن أكتب قصتي مع الشعر قبل أن يكتبها أحدٌ غيري. أريد أن أرسمَ وجهي بيدي، إذ لاأحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني. أريد أن أكشف الستائر عن نفسي بنفسي، قبل أن يقصّني النقاد ويفصّلوني على هواهم، قبل أن يخترعوني من جديد. ثلاثة أرباع الشعراء من فيرجيل، إلى شكسبير، إلى دانته، إلى المتنبي، من اختراع النّقاد، أو من شغلهم وتطريزهم على الأقلّ.

ولأني لاأريد أن أدخل غرفة العمليات، وأسلّم جسدي إلى مباضع الناقدين، قرّرتُ أن أظهر على المسرح بشكلي الطبيعي ووجهي الطبيعي، وأتوجّه إلى الجمهور مباشرةً بغير وسطاء، وإعلانات حائط، وشبّاك تذاكر.. قرّرتُ أن أستغني عن خدمات التراجمة، والأدلّة والتجوّل في مدينة الشعر وحدي.. لأنني مادمتُ أملك صوتاً، فلا حاجة بي لكلّ أشرطة التسجيل.

الشاعر العربي يبقى صامتاً بانتظار حفلة تأبينه. فحفلات التأبين هي المناسبةُ الذهبيّة التي يجلس فيها النقّاد على قبر الشاعر كي يلعبوا الورق.. وأنا طبعاً لن أسمح لأحدٍ أن يلعب الورق على قبري. لأنني أريد أن أشترك في اللعبة...

يوم ولدتُ في ٢١ آذار (مارس) ١٩٢٣ في بيت من بيوت دمشق القديمة. كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة.. وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء. الأرض وأمّي حملتا في وقت واحد.. ووضعتا في وقت واحد.

في التشكيل العائلي، كنتُ الولد الثاني بين أربعة صبيان وبنت، هم المعتز ورشيد وصباح وهيفاء.

أسرتنا من الأسُر الدمشقية المتوسطة الحال. لم يكن أبي غنياً ولم يجمع ثروة، كلُّ مدخول معمل الحلويّات الذي كان يملكه، كان ينفقُ على إعاشتنا وتعليمنا، وتمويل حركات المقاومة الشعبية ضدّ الفرنسيين. وإذا أردتُ تصنيف أبي، أصنّفه دون تردد بين الكادحين، لأنه أنفق خمسين عاماً من عمره، يستنشق روائح الفحم الحجري، ويتوسدّ أكياس السكّر، وألواح خشب السحاحير.

وراثياً، في حديقة الأسرة شجرة كبيرة.. كبيرة.. اسمُها أبو خليل القباني. إنه عَم والدي. قليلون منكم ـ ربّما ـ من يعرفون هذا الرجل. قليلون من يعرفون أنه هزّ مملكة، وهزّ باب (الباب العالي) وهزّ مفاصل الدولة العثمانية، في أواخر

القرن التاسع عشر. أعجوبة كان هذا الرجل. تصوّروا إنساناً أراد أن يحوّل خانات دمشق التي كانت تزرب فيها الدوابّ إلى مسارح.. ويجعل من دمشق المحافظة، التقيّة، الورعة.. (برودواي) ثانية..

خطيرة كانت افكار ابي خليل.. وأخطرُ مافيها أنه نفذها ..وصلب من اجلها . أبوخليل القباني كان أنسيكلوبيديا بمئة مجلد ومجلد.. يؤلف الروايات، ويخرجها، ويكتب السيناريو، ويضع الحوار، ويصمّم الأزياء، ويغنّي، ويمثّل ويرقص، ويلحّن كلام المسرحيات، ويكتب الشعر بالعربية والفارسيّة.

في السنة العاشرة من عمري كنتُ ابحث عن دور مناسب العبه... كنتُ اشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن اقول شيئاً، أو افعل شيئاً.. أو اكسر شيئاً.. في الثانية عشرة من عمري اجتاحتني حيرة لا شبيه لها. من اين ابدأ؟ كيف ابدأ؟ كنت إذا اضطجعت في سريري، ارفع يدي في الظلام، وارسم في الفراغ خطوطاً ليس لها نهايات.. واشكالاً لاتعني شيئاً..

الرسم! ربما كان هو قدري.. وغرقت سنتين أو ثلاثاً في قوارير اللون والصباغات والأقمشة. رسمت بالماء، وبالفحم، وبالزيت.. رسمتُ أزهاراً.. وثماراً.. وبحاراً.. ومراكب.. وغابات.. وشواطئ.. ونساءً عاريات.. لم اكن رساماً رديئاً.. ولكنني لم أكن أيضاً رسّاماً جيداً .. إذن فقد كان الرسم نُزوة. ولم تستطع لوحاتي أن تمتصّ ذبذبات نفسي.

وفي الرابعة عشرة، سكنني هاجس الموسيقى. ظننتُ أن عالم الأصوات ارحب واغنى، وأنه - بخلاف عالم الخطوط - يستطيع أن يكون باب الخلاص. اتفقتُ مع معلم للموسيقى. وبدأت أتعلّم الدرج الموسيقي (السولفيج). وفي الدرس الثاني شعرت أن (السولفيج) كجدول الجمع والطرح علم ابله.. يستند إلى المعادلات والأرقام الحسابية. ولما كان علم الحساب يروّعني.. فقد قرّرتُ أن أوقف الرحلة من بدايتها.. ورميتُ التي، وقطعت أوتاري، وسقطت في حيرتي من جديد.

وإذا كانت تجربتا الرسم والموسيقى قد فشلتا وانتهتا بالخيبة، فإنهما لعبتا بعد ذلك دوراً أساسيًا في تكويني الفني، وفي تشكيل لغتي الشعرية. وللمرة الأولى، وفي سن السادسة عشرة، وبعد رحلة طويلة في البحث عن نفسي. نعتُ شاعراً.

خلال سنوات الحرب أنهيتُ دراستي الثانوية والعالية، وحصلت عام ١٩٤٥ من الجامعة السورية في دمشق على الليسانس في الحقوق. لم أقبل على دراسة القانون مختاراً، وإنّما درستُهُ لأنه مفتاح عملي إلى المستقبل. لم أمارس المحاماة، ولم أترافع في قضيّة قانونية واحدة. القضية الوحيدة التي ترافعتُ عنها ولاأزال هي قضية الجمال.. والبرىء الوحيد الذي دافعت عنه هو الشعر.

حين انضممتُ إلى السلك الدبلوماسي السوري في شهر آب (أغسطس) ١٩٤٥، لم اكن اتصوّر انني سأصبح هولاندياً طائراً.. وأن غباري سيتناثر على كل القارات.. كنت في الثانية والعشرين من عمري، يوم عيّنت ملحقاً بالسفارة

السورية في القاهرة، وحين ارتفعت الطائرة بي تاركة خلفها مآذنَ دمشق، وقبابها، وبساتينها، شعرتُ أنني انفصل عن جاذبية الأرض، وجاذبيةَ التاريخ. واعجبتني لعبة السفرَ.، وأدمنتُ دوارَ البحر، حتى صارت سطوحُ المراكب سريري.. ومقاعد الطائرات وطني. وبقيت مأخوذاً بلعبة السفَر عشرين عاما (١٩٤٥ ـ ١٩٦٦) إلى أن صار قلبي مليئاً كحقيبة امرأة.. وكروياً كالأرض.. ومزدحماً كمدينة من مدن الصين.

إن اصطدامي بالعالم، وبالمدن، واللغات، والثقافات، جعل ذاكرتي كذاكرة آلة التصوير لا تنسى شيئاً، ولاتهمل شيئاً.

ومن هذا المخزون الهائل، من الخطوط، والألوان، والأصوات، ومن رائحة البواخر الحادّة، ورائحة الفنادق التي تكتب وتمحو وجوه نزلائها.. ونوافذ القطارات التي تمضغ في طريقها.. آلاف الأشجار، ومناديل المودّعين.. ومن ضجَر المقاهي، وأحزان فناجين القهوة، ومن سفَري في داخل الكتب، وسفَري في داخل الإنسان.. تكوّن عندي قاموس شعري، لاتنتمي مفرداته لأرضٍ معينة أو وطن معيّن. إلى أن استطاعت لغة الشعر، في ربيع عام ١٩٦٦ أن تقتل اللغة الدبلوماسية.. وتعيد نفسي المشطورة نصفيْن إلى التصاقها وتوحّدها.

إن استقالتي من عملي الدبلوماسي، عام ١٩٦٦، كانت إنقاذاً للرجل الثاني الذي كادت تطحنه عجلات السيارات الطائشة والخارجة دائماً على القانون.. والتي تحتمي بلوحة كُتب عليها: (هيئة سياسية) وحين جلستُ على طاولة مكتبي في بيروت، بعد انتهاء حياتي الدبلوماسية.. واشعلتُ أول لفافة، شعرتُ بكبرياء ملك يستلم السلطة للمرة الأولى.

الشعر قدري فأنا من أمّة تتنفّس الشعر، وتتمسّط به، وترتديه. كلُّ الأطفال عندنا يولدونَ وفي حليبهم دَسَمُ الشعر. وكلُّ شباب بلادي يكتبون رسائلَ حبّهم الأولى شعراً.. وكلُّ الأموات في وطني ينامون تحت رخامةٍ عليها بيتان من الشعر. الشعر جزء من التركيب البيولوجي للشعب العربي، جزء من نبضه وتنفسه وحرارته وجهازه العصبي. والشعر، هو هذه المياه الجوفية المخزونة في داخل الإنسان، والتي تنتظر الفرصة لتتفجر كالطوفان من أعماق الأرض المالحة. والشعر، هو هذه الطبقة السميكة من ملح البحر التي نغطي بها أجسادنا حتى لاتتعفّن والشعر، هو البوصلة التي يستعملها الإنسان العربي في هذا التيه العظيم، ليصل إلى نوافير الماء وبساتين النخيل والشعر، هو هذا السلاح السرّي الذي يدافع به الشعب العربي عن نفسه ضد القهر والظلم والاستبداد.

نحن محاصرون بالشعر، ومرغَمون على كتابة القصائد، كما أرض مصر تحبل بقطنها، وأرضُ الشام بقمحها، وأرض العراق بتمورها.. أن يكون الإنسان شاعراً في الوطن العربي ليس معجزة. بل المعجزة أن لايكون؛ لذلك لاأعتبر كتابتي الشعر عملاً مجّانياً أو طارئاً. إنني عندما أكتب أخضع لكلّ قوانين الوراثة والسلالة، وأنفذ أوامر التاريخ...

ما هو الشعر؟ لا أعرف.. لا أعرف.. لا أعرف فالشعر يثقبني من الداخل.. ولا أدري كيف أصف لكم رَوْعةَ الطَعْنَة.. والذي يقول لكم إنّه يعرف.. يكون إما مذيعاً في فترة التدريب.. أو محرّراً من الدرجة العاشرة.. أو صاحب مقهى ثقافي.. أو بائع كاسيتات.. أو ديكاً يجرّب فينا ثقافته كلّ صباح.. أما أنا فبكل تواضع المذبوح بسكّين الشعر أقول لكم: إنّني

لاأعرف.. ليس عندى نظريّة لشرح الشعر. ولو كان عندى مثل هذه النظرية، لما كنتُ شاعراً. إن المعرفة بما نفعله تعطلّ الفعل. تماماً كما يرتبك الراقص حين يتأمل حركة قدميه.

الشعر هو الرقص. والكلامُ عنه هو علم مراقبة الخطوات. وأنا بصراحة أحبُّ أن أرقص.. ولايعنيني ابداً أن اقيس خطواتي، لأن مجرّد التفكير بما أفعل يفقدني توازني. الشعر رقص باللغة. اعيدها مرة ثانية. رقصٌ بكلّ أجزاء النفس، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية، وبكل طبقاتها الظاهرة والمستترة، وبكل أحلامها الممكنة وغير الممكنة، وبكلّ نبؤاتها المعقولة واللامعقولة. ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكّل. والشاعر الذى يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة، يشبه سائق الدراجة الذى يتأمل حركة قدميه فيرتبك.. ويفقد توازنه.. والشاعر الذى يدّعي أنه يعرف كيف تتحرّك المياه فى عوالمه الجوانية، يجهل حقيقة اللعبة.. وأنا اعترف هنا بكل صدق، أنني اكتب كما أسوق سيارتي، دون أن أعرف شيئاً عن ميكانيكية الكتابة، أو عن ميكانيك السيارة. لذلك يصعب عليّ أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها.. فليس في لعبة الشعر قواعد عامة، وإن كان فيها بعض الاجتهادات الشخصية.

فيما يتعلق بي تأتيني القصيدة ـ أوّل ماتأتي ـ بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسّرة. تضرب كالبرق وتختفي كالبرق. لاأحاول إمساكَ البرق. بل أتركه يذهب، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها أرجع للظلام. وأنتظر التماع البرق من جديد. قد يطول انتظاري له وقد يقصر. ولكنني لاأحاول أبداً استحداث برق صناعي. ومن تجمّع البروق وتلاحقها، تحدث الإنارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة. وفي هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة، ورؤيتها بعقلي وبصيرتي، وممارسة النقد الذاتي عليها. في المرحلة الأولى أكون محكوماً، وفي المرحلة الثانية أصبح حاكماً. وبكلمة أوضح، في المرحلة الأولى أكون مرئياً.. وفي الثانية أكون رائياً.

علاقة القصيدة بالورقة التي اكتب عليها.. علاقة فيها ملامح كثيرة من لعبة الجنس. فهي تبدأ كما تبدأ كلُّ العلاقات الجسدية، برغبة في احتلال مساحة لانعرفها، من إقليم لانعرفه.. كل شيء يمكن اغتصابه في العالم إلا الأوراق. حين تبدأ القصيدة في ملامسة جسد الورقة، تبدأ مترددّة، ومتلعثمة، وخائفة من الفشل.

كل من دخل مكتبي في بيروت.. يرى دائماً أوراقاً ملونة أمامي.. على إحداها كلمة.. و على الثانية كلمتان.. وعلى الثالثة لا شيء. التحديق في فراغ الورقة يثيرني.. ويمنحني الأمل. وكما يجلس طفل على حافة بركة.. ينتظر قدوم السمك.. أجلس أنا على حافة الورقة أراقب ارتعاش خيط الصنّارة.. إنني شاعرٌ غير مستعجل.. ولاأستعمل وسائل غير أخلاقية لرشوة السمك.

من هذا الكلام أريد أن أصل إلى نقطتين رئيسيتين:

١ ـ القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها لا العكس. وبتعبير آخر ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي تكتبه.

٢ ـ حضور القصيدة على الورق متأخر جداً على زمن تكوُّنها الحقيقي. وشكلها الأخير ـ أي الشكل الذي نقرؤه ـ هو المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية.

يخطئ الشاعر حين يظن أنه يكتب قصيدته وحده هذا وهم كبير. إنني أشعر أحياناً أن البشرية كلها والتاريخ بكل امتداده الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وكذلك الأحياء والأموات.. يشتركون في كتابة قصيدتي.

ليس الشعر ناراً سماويّة، ولاذبيحة مقدسة، ولا خارقة من خوارق الغيب. مصادر الشعر بشرية، وكتابته عملٌ من أعمال البشر. وماالحديث عن (شياطين الشعر)، ورباته، وعن (الإلهام) والملهمين، و(الوحي) ومن يوحي إليهم، سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، والشعراء صفة السحرة وأصحاب الكرامات.. والحقيقة أنني لم أؤمن في يوم من الأيام بهذه المصادر الميتافيزيقية، ولم أتحمسْ لتجريد الشعر من طبيعته البشرية، وإلباسه مسوح الأنبياء..

عندما فكر الله، الشاعر الأول والصائغ الأول، في كتابة الشعر فكر أيضاً في وسيلة ينشر بها شعره، وفي ناشر ينقل كلماته الحلوة إلى محبيه وعابديه. سورة مريم، وسورة الرحمن، ونشيد الإنشاد، قصائد لاأطيب ولاأعذب تتقطر ضوءاً وعبيراً بين أصابعنا.. كلُّ ماكتب الله من شعر موجود حولنا ومعنا.. وقصائده نقرؤها على كل نجمة وموجة وورقة خضراء. من تجربة الله يجب أن نعرف أن الكلمة عصفور لابد له من أن يطير.. لأن الأفكار التي لانقولها تصبح كالنقد الملغى لا قيمة لها.. والشاعر الذي يخبئ أوراقه في عتمة الجوارير ينتحر بمداد دواته.

كتاب الشعر عذاب جميل. أما قراءته فعذاب أجمل. ذلك أن الشاعر في لحظات الخلق يواجه التجربة وحده، يكون هو النار والوقود معاً. أما حين يقرأ شعره فإن مهمته تكون أصعب لأن عليه حينئذ أن يبحث عمن يقبلون بمحض إرادتهم واختيارهم أن يدخلوا معه منطقة النار.. وبكلمة واحدة أن يحترقوا معه. وحين يكون الاحتراق كاملاً، أي حين يستحيل الشاعر والمتذوق إلى جمر متوهج، ويختلط رماد الأول برماد الثاني تكون عملية النقل الشعري قد بلغت غايتها. إن القراءة الشعرية ليست أبداً تكراراً لتجربة ميتة، إنها بعث التجربة بلحمها ونبضها وأعصابها مرة أخرى.

الشاعر هو بائع خواتم الدهشة.. بائع الذهول والانبهار.. لا بائع الثياب القديمة. والجرائد القديمة والعاديّات. لذلك يتُهم الشعراء دائماً بالعدوانية على التاريخ.. والتنكّر لشجرة العائلة، وتبديد أموالها وتخريب لغتها.. وتشويه قيمها ومثالّياتها.. والخروج على النهج القويم، والصراط المستقيم.. وإذا كان الصراط المستقيم، خطاً هندسياً صحيحاً على الخريطة المثالية والدينية والخلقية.. فإنّه غير صحيح على الخريطة الإبداعية. فلا الموسيقى، ولا الشعر ولا النحت، ولا التصوير، ولا الفن الروائي، ولا الرقص.. ولا المسرح. بوسعها أن تمشي، وتتوهّج في ظل الطاعة والامتثال والسير على الصراط المستقيم. إنها تستمدّ شرارتها من قدرتها على العصيان ومخالفة أنظمة المرور..

إن الادب هو غُرمٌ قبل أن يكون غُنماً مسؤولية لا نزهة على شاطئ نهر. فعلى الذين يريدون دخول مصنع الأدب الكبير، أن يلبسوا ثياب العمل ويغمسوا أيديهم حتى المرافق في الصلصال الساخن. أما الذين يخافون على بذلاتهم المكوية من نشارات الطين.. وعلى أيديهم الملساء من الحروق والجروح.. فإن مكانهم هو الصحات حيث تتوفر كؤوس الشراب الساخن.. وادوية الروماتيزم. ومع هذا فإنني لاأومن بالفلتان الشعري، كما لاأومن بالفلتان الأمني. فالشعر نظام، وانضباط مع النفس، ورقابة صارمة على الذات. قد أكون مجنوناً مابيني وبين نفسي، ولكنني عندما أجلس أمام ورقة الكتابة فإنني أشعر بأنني مسؤول عن مستقبل هذا العالم.

على الكاتب العربي أن يتوضأ قبل أن يلامس ورقة الكتابة. وأن يخلع نعليه قبل أن يدخل عليها.. إن ورقة الكتابة ليست حانة.. ولا ملهى.. ولامبغى.. ولا سوقاً للاوراق المالية.. ولا مزاداً علنياً للمقامرين والمضاربين.. والرجعيين.. والانتهازيين، والمرتزقة.. إن ورقة الكتابة هي بيت الكاتب.. فإما أن يحوّل هذا البيت إلى بيت عبادة.. او يحوله إلى بيت دعارة... كنت أريد أن يكون لي منزل شعري صغير ارتّبه على ذوقي.. واوزّع اثاثه على ذوقي.. وأختار ورق جدرانه على ذوقي.. لم اكن اؤمن بسياسة الاستئجار في الشعر. فالسكنى في بيوت الآخرين لا تريح ولا تدفئ... ويمكنني أن أقرر بموضوعية تامة، بعد ثلاثين سنة من الكتابة، أنه أصبح لي بيت شعري صغير.. يعرفه الناس من قرميده الأحمر.. وبابه المفتوح دائماً للشمس والعصافير...

لن أكون متواضعاً، فأقول إنّني اكتب لنفسي.. أو للعائلة.. أو (لاولاد حارتنا).. ففي ذهني مخطّطٌ للشعر لا اتراجعُ عنه. وهو مخاطبة أيّ شجرة.. أو غيمة.. أو سمكة.. أو هرّة.. أو نجمة.. أو يمامة.. في الوطن العربي.. ومادامت هناك سنبلة قمح، تجد صعوبة في فهم الشعر، فسأذهب إليها في الحقل، وأقرأ لها الشعر قبل أن تنام.. ومادام هناك تلميذ واحد في المدارس العربية.. يخوفونه بالشعر الجاهلي، ويعاقبونه بحفظ بعض نماذجه التي لاتعصر.. ولاتكسر.. فسأبدّد مخاوفه، وأمسح دموعه، وأجعله صديقي، وصديق الشعر..

وأخيراً، مادام هناك مواطنٌ عربي واحد.. لم يستطع أن يحضر امسية شعرية لي، بسبب عرقلة السير.. أو لانه لايملك أجرة أوتوبيس.. فسوف أحمله على كتفي.. لأنني لاأستطيع أن أبدأ الشعر إلاّ به.. ولا أستطيع أن أنتهي إلاّ به.. اخترتُ أن أكون شاعراً انتحارياً.. اخترتُ الحرية؟.

الكاتب الانتحاري هو الذي كان يأخذ في المدرسة صفراً في مادة الحساب.. هو الذي يتزنّر بحزام من المتفجرات... وينسف كل أوكار المشعوذين.. والنصّابين.. والشعوبيين.. ويهدم قصور ملوك الطوائف فوق رؤوسهم.. هو الذي يبيع كل ملذّات الدنيا وإغراءاتها بقشرة بصلة.. هو الذي يكتب على قماشة كفنه.. إذا لم يجد دفتراً يكتب عليه.. هو الذي يأتيه بيان حسابه المصرفي.. في آخر كل شهر.. وعليه بالخط الأحمر كلمة (مديون)... وتمنحه وزارة الداخلية جواز سفر جديداً

وعليه كلمة (ملعون)... ويتلقى فى عيد ميلاده ١٥٠ مليون وردة من الشعب العربى، وعليها بطاقة بغير توقيع تقول: (نحبّك.. نحبكَ.. نحبك...).

كنت دائما أحلم بشعر عربى، تكون فيها مساحة الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعرى بحجم فم الشاعر.. وبحجم هواجسه. كنت أؤمن أن الشعر هو خلاصة الخلاصة، وأن أى محاولة من الشاعر لمطّ صوته بطريقة مسرحية، يخرجه من حديقة الشعر، ويدخله فى سراديب الثرثرة الشعرية.

الثرثرة الشعرية هى فجيعة شعرنا العربى، ونظرة واحدة إلى أهرامات القصائد العربية العصماء، توضح لنا اننا نكلمنا أكثر من اللازم... إن عبقرية الشاعر تتجسد فى قدرته الدائمة على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة.. فالحب مثلاً مؤسسة عتيقة إلا انها تحتمل دائماً كلاماً جديداً.. لا قيمة لشعر يعيد اكتشاف الأشياء المكتشفة ويستعمل حجارة العالم القديم كما هى هذه الحقيقة كانت دائماً تجلس على أصابعى وانا اكتب.. كنت امارس على نفسى رقابة تصل إلى حد الوجع وأتساءل: هل هذه الكلمات التى أرسمها على الورقة تضيف شيئاً إلى أهرامات الكلمات التى قالتها البشرية منذ أقدم العصور؟ وإذا كانت لاتضيف شيئاً.. فما جدواها، وما جدواى؟ لذا أوّل ماشغل بالى حين بدأت اكتب، هو اللغة التى اكتب بها. وبالطبع. كانت هناك لغة، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة. لكن اللغويين فرضوا عليها احتكارا رهيباً وأقفلوا عليها الأبواب ومنعوها من الاختلاط والخروج إلى الشارع.

وإلى جانب هذه اللغة المتعجرفة التى لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت اللغة العامية تقف فى الطرف الآخر، نشيطة، متحركة، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية. بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تماماً.لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك، ولاتلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول فى حوار معها. ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها فى البيت، وفى الشارع، وفى المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا.. ونقدم بها امتحاناتنا..

هذه الازدواجية اللغوية التى لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطر افكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين.. لذلك كان لابد من فعل شىء لإنهاء حالة الغربة التى كنا نعانيها. وكان الحلُّ هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العاميةِّ حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة. إن لغتى الشعرية تنتمى إلى هذه (اللغة الثالثة). التى تحدثت عنها.

ماهى هذه (اللغة الثالثة) التى أصبحت من (علاماتى المميزة) كامتداد قامتى، وانحناء أنفى، ولون عينىّ.. والتى أصبحتُ أُعرف بها وتعرف بى؟ ماهى هذه اللغة التى أصبحت من فرط التشابه بينى وبينها جواز سفر يرده الناس إلىّ كلما ضاع منى فى أحد الشوارع المزدحمة؟

لن يصل بى الغرور إلى الحد الذى أزعم به أننى (اخترعتُ) لغة.. فاللغة ليست أرنباً يخرج من قبعة الحاوى، ولكننى أسمح لنفسى بأن أقول أننى طرحتُ فى التداول لغة موجودة على شفاه الناس، ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها.. إن (اللغة الثالثة) تحاول أن تجعل القاموس فى خدمة الحياة والإنسان، وتبذل مابوسعها، لتجعل درس اللغة العربية فى مدارسنا مكان نزهة.. لا ساحة تعذيب. تحاول أن تعيد الثقة المفقودة بين كلامنا الملفوظ، وكلامنا المكتوب، وتنهى حالة التناقض بين أصواتنا وبين حناجرنا. بهذه (اللغة الثالثة) نحن نكتب اليوم. وعلى هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربى الحديث فى التعبير عن نفسه، دون أن يكون خارجاً على التاريخ.. ولاسجيناً فى زنزانة التاريخ.

ومن خلال تعاملى مع الكلمات، وتأمّلى للإمكانيات الموسيقية غير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التى يمكن أن يفجّرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية، تكشف لى أن الخط الصارم الذى تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمى، وأن (قصيدة ـ النثر) التى تبرأنا منها ذات يوم، وأسقطنا حقوقها المدنية، واعتبرناها طفلا مجهول النسب.. قد استردت شرعيتها، وجواز سفرها، وأصبحت عضواً أساسياً فى (نادى الشعر).

إن المنظور الشعرى قد تغيّر تماماً، والمقاييس الهندسية التى كنّا نعتمدها لتفريق الشعر عن النثر، لم تعد مقاييس صحيحة ولامقبولة فى هذا العصر. وموسيقى الشعر ليست محصورة فى الستة عشر بحراً التى بوّبها ونسقها الخليل بن أحمد الفراهيدى. موسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير. فعلم العروض الذى درسناه فى المرحلة الثانوية، ليس سوى قطرة صغيرة فى المحيط الكبير الذى هو الموسيقى. قد تكون قصيدة النثر خالية من النظام الموسيقى الذى ألفناه فى القصيدة العربية. ولكنها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننى لاأعتقد أن قصيدة النثر هى نتاج غربى، ففى القرآن الكريم تشكيلات نثرية تتفوق على أى نص شعرى، كما فى سورة مريم، وسورة الرحمن، وقصار السور. فلنترك للشاعر حرية البحث عن صياغات وتشكيلات جديدة، لأن فى اللغة العربية إمكانيات جمالية وميلودية لا حصر لها.

إن لغتنا تتفجّر تلقائيا، دون أن يفجّرها أحد. وإننا كل صباح نستيقظ على تحولات لغوية لم تكن موجودة قبل أن ننام. فلا نحن نتكلم مثل آبائنا.. ولاأولادنا يتكلمون مثلنا.. بعد خمسين سنة، لن يكون هناك لغة فصحى، ولغة عامية. ستذوب الجدران الفاصلة بينهما مع انتشار التعليم والثقافة.. وسيكون لدينا لسانٌ واحد نستعمله لا لسانان.

إن قصيدة النثر هى ثمرةٌ من ثمار الحريّة.. ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية، والسياسية التى تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح، الذى يغيّر جلده كلَّ دقيقة.. إن أخطر مافعلته القصيدة العربية الحديثة هو: ـ الخروج من الزمن الشعرى العربى الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه، وتتّسع فى كل لحظة. القصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون فى زمن واحد. كما تسكن القبيلة فى خيمة واحدة، وتغرف الطعام من إناء واحد.

ـ قادت حركة عصيان خطيرة، ضد كلّ العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها ولادياً. فالشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته، وليست اللغة هي التي تكتبه.

ـ لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ماهو معلوم، وتنظم لنا من جديد ماهو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة.

ـ تحرّرت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبريّة، ومن حتمية البحور الخليليّة، ووثنية القافية الموحدة، وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتها، وتقص أجنحة حريتها.

ـ صارت القصيدة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلّما اتسع قطرها.

ـ تجاوز الشاعر الحديث أيضاً حدود القبيلة وتفكيرها المحلي، وهمومها الصغيرة، وساعدته وسائل الحضارة الحديثة، وتقلّص حجم الكرة الأرضية، والانفجار الثقافي والعلمي في العالم، على أن يفكر تفكيراً كونياً، ويحس إحساساً كونياً، ويكون جزءاً من فرح العالم ومن حزنه. إلا أن خوفي الوحيد على الشعر الحديث، ناشئ من تشابه نماذجه، واصطلاحاته، ورموزه، بحيث أصبحت قراءة قصيدة واحدة من هذا الشعر تغنيك عن قراءة بقية النماذج. وهذه الظاهرة شديدة الخطورة لأنها ستدخل الشعر الحديث مرة أخرى في دائرة الإعادة والتكرار.. وبالتالي فإن القصيدة الحديثة ستأخذ نفس الخط البياني الذي أخذته القصيدة العمودية.. وتدخل في نفس مدارها المغلق.

كما أن كلّ هذه الانقلابات في بنية القصيدة العربية الحديثة تمت بشكل انفجار مخالف لكل قوانين التاريخ الأدبي وتوقعاته، كل عمل انقلابي يجب أن يكون وراءه برنامج عمل، ورؤية، سواء كان الانقلاب سياسياً، أو عسكرياً، أو شعرياً. إن الانقلابي الذي لايحمل في رأسه مخططاً، يتحول إلى قاطع طريق.. أو رئيس عصابة. لايمكنني قبول التخريب على أنه ممارسة ديمقراطية أو تقدمية.. ولايمكنني قبول أي هذيان مكتوب، على أنه تفجير في داخل اللغة.. ولايمكنني الموافقة على قلع أي شجرة من حديقة الشعر، قبل أن أزرع مكانها شجرة بديلة. لأنني لاأريد أن أموت كالبعير في الربع الخالي. لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات... كتفجير اللغة، واغتيال الأبجدية، ووضع عبوة ناسفة تحت قاموس محيط المحيط.. فهذا كلام يقوله كارلوس، ولايقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل.

أرجو أن لايفهم من كلامي أنني ضدّ الحداثة. ولكنني ضدّ الفلتان الشعري.. كما أنا ضد الفلتان الأمني. من هنا، أريد أن أقول إن حركة الحداثة في الشعر العربي تكبر بسرعة نموذجية، من غير استعمال الأسمدة الكيماوية، واللجوء إلى التلقيح بالأنابيب.. وفي رأيي أن هذا الشعر قفز خلال الخمسين سنة الأخيرة قفزة نوعية لم يقفزها خلال ألفي عام...

إنني بطبيعتي مع الولادة الطبيعية، وضدّ العمليات القيصرية في الشعر. إن الربيع يبقى تسعة أشهر في مختبره تحت الأرض، بين القوارير، وزجاجات الألوان، والفراش، ليصنع زهرة صغيرة... فلماذا لاتصبر عاما أو عامين، لتشكيل قصيدة جميلة ؟ إنني مع التغيير مئة بالمئة. ولكنني لست مع تفجير نفسي، وقطع شرايينى بحجة أنها قد أصبحت خردة ... ليس بإمكاننا أن ننسف لغة كما ننسف بناية، وإلا أصبحنا إرهابيين.. لاحداثويين.. فالشاعر الحديث يقف في قارّة، والناس يقفون في قارة.. وبينهما بحار من عقد التعالي.. والغرور.. وعدم الثقة.. وبدلاً من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم والاقتراب.. أصبحت قلعة حجرية لاتفتح أبوابها للجمهور..

إن ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون، عن قصد منهم أو عن غير قصد، إقطاعاً فكرياً وشعرياً جعلهم منفيين خارج أسوار الذوق العام، وحولهم إلى كائنات خرافية تتكلم لغة أخرى. وأنا بدون تردد، أتهم عددا من شعرائنا، وأكثرهم ثوريون واشتراكيون وماركسيون، بممارسة إقطاع شعري على الشعب العربي، لايختلف كثيراً عن الإقطاع الثقافي والفكري الذي كان يمارسه نبلاء القرون الوسطى..

إنهم عاجزون عن الوصل والتواصل، وعاجزون عن تحويل الشعر إلى قماش شعبي يلبسه كلّ الناس.

ويقولون أيضاً فيما يقولونه، إن قصائدهم ذات صيغة مستقبلية، وإنها إذا لم تأخذ مكانها الطبيعي الآن.. فسوف تأخذه بعد عشرات أو مئات السنين.. إن هذا المنطق هو منطق الثعلب الذي لايستطيع أن يطال العنقود. فالشعر الذي لايصلح لهذا العصر، لا يصلح لكل العصور، والقصيدة التي لاتستطيع أن تخاطب زمانها لاتستطيع أن تخاطب زمان غيرها.. ولأن المتنبي، كان في ضمير عصره، استطاع أن يسافر إلى كل العصور، ويشاركنا حتى اليوم طعامنا، وغرف نومنا، وأحاديثنا.. ولأن أبا نواس كان جزءاً من حانات بغداد والبصرة، أصبح جزءاً من تاريخ السكر.. وتاريخ الكؤوس.. ولأن طاغور كان قطعة من روح الهند، صار قطعة من روح العالم.. ولأن لوركا ذبح تحت شجرة زيتون، وهو يغني للحرية في إسبانيا.. ظل شعره محفوراً على كل أشجار الزيتون في العالم.. أما الهاربون من عصرهم، ومن زمنهم بحثاً عن أزمنة أخرى، وكواكب أخرى، وكائنات أخرى، فسوف يبقون دائماً معلقين في الفراغ، بدون جنسية معلومة.

إن سلطة الجمهور، كسلطة الله، قد تكون غامضة وغير مرئية.. ولكنها سلطة أكيدة وحقيقية تُدخل في رحمتها من تشاء، وتطرد من رحمتها من تشاء.. وليس الجمهور، مجموعة من الغرائز والنزوات والانفعالات، كما يزعم المنفيّون عن جنة الناس، ولكنه (بوصلة) بمنتهى الذكاء والحساسية. تعرف أين أرض المطر.. وأين أرض السراب.

الشعر عندي هو سفر إلى الآخرين.. السفر إلى الآخرين هو مهنتي. ويوم أفقد جواز سفري، وحقائبي المليئة بالكلمات، سأتحول إلى شجرة لا تسافر.. وأموت، أنا شاعر يريد أن يلعب لعبته في الهواء الطلق.. ومع بشر حقيقيين.

أنا مؤسّس أوّل جمهورية شعرية. أكثرية مواطنيها من النساء. جمهورية لاتشترط من زائريها الحصول على تأشيرة دخول مسبقة، ولاتفتش حقائبهم. ولاتطلب منهم شهادة صحية تثبت خلوهم من الأمراض السارية.. أو من الأفكار السارية. جمهوريتي هذه تختلف عن بقية الجمهوريات في أن الشعر فيها هو من الممتلكات العامة. كالماء والهواء والحدائق العمومية، وفي أن اللغة الشعريّة في هذه الجمهورية، لاتعرف التفرقة الطبقية، أو العنصريّة، أو الثقافية.

أنا قرار شعريٌ اتخذه الشعب العربي بالإجماع، ولايزال قرار انتخابي رئيساً لجمهورية الشعر يتجددٌ أوتوماتيكيا كل خمسة وعشرين عاماً، مثل كل رؤساء وملوك المنطقة العربية. ولكن الفرق بيني وبينهم، أن الناس هم الذين ينتخبونني، وأجهزة المخابرات هي التي تنتخبهم بنسبة ٩٩٩ بالمئة. سكان هذه الجمهورية لايعانون من أزمة ماء ولاكهرباء، ولا مواصلات.. ولايدفعون ثمن تذاكرهم للحصول على مقعد في امسية شعرية. وسكان هذه الجمهورية، يذهبون إلى الشعر دون كلفة، وهم يلبسون القمصان الصيفية والشورتات.. ويجلسون معه على الأرض، ويأكلون ويدخنون، ويلعبون الورق.. إنهم يذهبون إلى الشعر دون موعد سابق، ولا يضطرون للوقوف ساعات في الطابور للتشرّف بمقابلته..

في جمهوريتي، لايشعر الناس بأنهم غرباء عني؛ إنني اكتب حتى اتزوج العالم حتى اتكاثر حتى اتعدد حتى أصبح ١٥٠ مليون **نزار قباني** هذه هي خارطة طموحي. ولن اقبل أن تنقص جمهوريتي الشعرية مواطناً واحداً.. لأنني ساكون حزيناً إذ لم يأت أحد أولادي إلى العشاء.. وسأقضي الليل بانتظاره.. فأنا لاأستطيع أن أتناول الطعام وحدي.. أو أجلس مع القصيدة وحدي.. إنني لاأستورد المواد الأولية التي استعملها في شعري من القمر. ولاأخترع عالماً كعالم الحشاشين أسكنه وأكتب عنه. إن بضاعتي كلها محلية، والتراب الذي اعجن منه نماذجي هو تراب دمشقي، ولبناني، وعراقي، ومصري، وأردني، وخليجي، وسوداني، وشمال إفريقي.. ثم إنني شاعر أمسك بكرتين ناريتين مشتعلتين، هما شعر الحب.. وشعر السياسة.. وفي هذه المنطقة العربية التي يقتلها العطش والجفاف وتشتهي نسمة الحرية، ممنوع عليك أن تلعب بكرةٍ واحدة، فكيف إذا تجرأت ولعبت بالكرتين؟

إن الوقوف في وجه الشرعية.. أتعبني.. كان بإمكاني أن أحترف مثل غيري السترة.. وأتجنّب السير على سطح من المسامير المشتعلة.. إنني ارفض السترة إذا كان معناها أن ارفع قبعتي لكل الموروثات، والأفكار التي وجدتها على سرير ولادتي يوم ولدت.. السترة موقف من لا موقف له، ونقطة جبانة ومترددة لاتتخذ قرارا ولاتغضب أحدا.. إنها جسد يتعاطى المخدرات.. السترة سهلة جدا. يكفي أن لاتفعل شيئاً لتكون مستورا.. يكفي أن لا تفكر، ولاتكتب، ولاتنشر كتابا، ولاتمشي في مظاهره، ولاتدخل في حزب سياسي، ولاتظهر مع امرأة في محل عام.. لتكون مستوراً.والإنسان بمجرد كونه يتحرك، ويتكلم، ويبدي رأيا.. فهو متورط.. والكتابة هي أعلى درجات التورط. هي فضيحة مكتوبة بحبر صيني غامق. فالشاعر: يصرخ بشعره. لايستطيع الشعر أن لايصرخ في وجه عالم عربي قانع بقناعاته. ومستريح على مخدّاته، وموزع الولاء بين كأسه وسجادة صلاته، وبين رضاء ربه.. ورضاء زوجاته..

لايستطيع الشعر العربى أن يتستر.. أو يتنكر.. او يكون مهذبا ودبلوماسيا فى معركة يعرون فيها الأمة العربية فى الشارع العام ويغتصبونها بالتناوب.. لايستطيع الشعر العربى أن يكون متفرجا. أو سائحاً يعلق الكاميرا برقبته ويلتقط الصور التذكارية.. لايستطيع الشعر العربى أن يكون متفرجا. او سائحاً يعلق الكاميرا برقبته ويلتقط الصور التذكارية.. لايستطيع الشعر العربى. أن يتردد.. أو أن يتساهل.. او أن يمنح السماح والغفران. إن رقة السيد المسيح لاتناسبنا فى الوقت الحاضر. والشعر العربى بالذات. وفى هذه المرحلة بالذات. لايستطيع أن يكون سمساراً.. ولا قواداً.. لأى نظام يمارس العهر السياسى فى وضح النهار.. ويشنق التاريخ العربى فى وضح النهار.. وفى غياب السلاح المعدنى الذى تدافع به الأمة العربية عن شرفها. على الشعر أن يكون البديل، والرديف.

جسد المرأة محاصر منذ الاف السنين حصارا طروادیا رهیبا، والرجل يتعامل مع هذا الجسد، كما يتعامل إقطاعيو القرون الوسطى مع الأرض. فهو السيد، المالك، المطلق التصرف، الذى يحمل وكالة عامة ببيع المرأة، وشرائها، واستثمارها، وتشغيلها، والزواج منها دون موافقتها.. وطلاقها دون موافقتها.. ومنعها من تعلم القراءة والكتابة، ومن السفر، ومن ممارسة حقها الانتخابى.. ومن مغادرة (بيت الطاعة). وجسد الوطن، هو الآخر، يتحرر من اعتقال قديم ليدخل فى اعتقال جديد، ويتخلص من كرباج الأجنبى، ليلقى ضربات الكرباج الوطنى.. الوطن ملازم بيته، فهو لايتردد على المقهى، ولايعلّق على خبر فى جريدة، ولايجيب على التليفون.. ولايكتب رسالة.. الوطن نسى غريزة الكلام، بعد أن حولوه إلى حيوان غير ناطق.. إذن، فجسد المرأة وجسد الوطن لهما قضية واحدة، وعليهما أن يعلنا الثورة معاً.. وأن يحطما أبواب معتقلهما معا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحافتنا العربية لها ولع غريب باختراع القاب للشعراء. وكلما فتحت صحيفة يومية ورأيت اسمى مقرونا بلقب جديد، تساءلت بينى وبين نفسى إذا كنت أنا الرجل المقصود.. أكثر هذه الألقاب مطاردة لى هو لقب «شاعر المرأة».. أنا بالطبع لا أرفض مثل هذه النعمة.. وأى «قط يهرب من عرس» كما يقول المثل الشامى. ولكننى أعترض على هذه التسمية إذا كان يقصد بها تحديدى ووضعى فى دائرة مغلقة.

حين قال عنى الناقد الكبير **مارون عبود**: إننى **عمر بن أبى ربيعة هذا العصر**، شعرت بنفضة كبرياء.. ومع تقادم السنين، ووفرة التجارب، ذهبت الارتعاشة وانحسر الغرور، ولم يعد يهزنى أن أكون واحداً من حاشية عمر بن أبى ربيعة.. أو سواه.. إننى لاأنكر وفرة ماكتبت من شعر الحب، ولا أنكر همومى النسائية، ولكننى لاأريد أن يعتقد الناس أن همومى النسائية هى كل همومى.. إننى أعرف أن اختيار المرأة كموضوع رئيسى للكتابة، هو اختيار صعب، وأن الحديث عنها هو حديث فى المحرمات، وأن من يمسك يد امرأة، كالذى يمسك جمرة مشتعلة.لقد كان الالتحام مع مجتمع يضع الحب فى قائمة المحرمات والممنوعات أمراً حتمياً.

طبعا.. إن كتاباتي عن المرأة ليست نهاية طموحاتي. ولكنني أعتقد انه لابد لشاعر ما، أو لكاتب ما، أن يتصدى للمشكلة بشجاعة. وأعتقد أنني حطمت ـ في حدود إمكانياتي ـ جزءاً من الخرافة الكبرى. والمرأة العربية تكسر كل يوم حلقة من الحلقات الحديدية التي تكبل قدميها.. والرجل العربي يخسر كل يوما موقعا من مواقعه، وقلعة من قلاع إقطاعه.. ويضطر إلى التراجع أمام حرية المرأة التي تكبر وامتيازاته التي تصغر... ونحن الشعراء، نؤمن بسباق المسافات الطويلة. صحيح أن المسدس المكتوم الصوت أشطر منا، والرصاصة أسرع منا، ولكن الوردة، حتى تطلع، بحاجة إلى تسعة أشهر من الصبر، والشغل، والتحضير. نحن لانريد أن ندخل في سباق مع المسدس، أو مع المشنقة، أو مع الكرسي الكهربائي، ولا نؤمن أصلا بالورد البلاستيكي المزروع في المختبرات. نحن من سلالة **أيـوب** عليه السلام، ولدينا من مخزون الصبر والتحمل مايرشحنا للانتصار بالضربة القاضية، أو بالقصيدة القاضية، على كل جبخانات الأسلحة النووية المخزونة في العالم.

أما إذا سألتموني عن تجربتي، فأقول لكم إنني حفرت الوجدان العربي، خلال أربعين عاما، على طريقة حنفية الماء: نقطة.. نقطة.. نقطة. لم أستعمل المواد البلاستيكية، ولم ألجأ إلى العبوات الناسفة، والديناميت، ولكنني في كل أمسية شعرية، بين المحيط والخليج، حركت المياه الجوفية في داخل الإنسان العربي، وزرعت نخلاً، ورماناً، وتفاحاً، في الأرض المالحة.

إنني لم أدخل في حياتي حزباً سياسياً، ولم أربط نفسي بأي تجمع ثقافي، ولم أنخرط في أي تنظيم سري، ولم أضع شعري في خدمة ايديولوجية. لقد كان الإنسان هو انتمائي الوحيد، وكانت الحرية هي الأنثى الوحيدة التي تزوجتها. فأنا رجل لايؤمن بتعدد الزوجات، ولا بتعدد الانتماءات، ولا بتعدد السروج. وبعد أربعين عاما من التنقيط، والري، وتوزيع قنوات الماء، أشعر أن الأرض صارت أقل ملوحة، وأن نهد المرأة العربية صار شجرة ياسمين، وأن الرجل العربي صار يستعمل الشوكة والسكين، وهو جالس على مائدة الحب، بعد أن كان يأكل بأظافره، وأنيابه، على طريقة الماو ماو..

هذا تقرير موجز عما أحدثتُ من تغييرات على خارطة الشعر العربي، وأرجو أن تقرأوه دون أن تتهمونني بالنرجسية والغرور:

أولاً ـ بعد أن كان الحب مقموعاً، وخائفاً، ومطارداً، وملعوناً، ومكروهاً، ومرفوضاً، وسرياً، أخرجته من «التابو» ومنحته الشرعية والعلنية.

ثانيا ـ بعد أن كانت اللغة الشعرية، إقطاعية، وطبقية، ومتجبرة، ومتكبرة، وغليظة، وثقيلة الدم، علمتها فن العلاقات العامة، وطريقة الحوار الديمقراطي، وأجبرتها على النزول إلى المقاهي والمطاعم الشعبية والشوارع الخلفية، والاختلاط بالبروليتاريا. وباختصار كنت أول من أعلن «تأميم الشعر»، قبل أن يؤمم جمال عبد الناصر قناة السويس.

هذا هو موجز لهويتي الشخصية. ومن أراد الحصول على معلومات أكثر سرية عني.. فسيخيب ظنه، لأنني مكشوف كالكف.. وليس عندي بضاعة للعرض.. وبضاعة للتهريب.. إنني لم أتعاط أبداً القصيدة السرية.. وليس عندي مطابع تحت الأرض لتزوير العملة.. أو لتزوير الفكر. كسماء البحر الأبيض المتوسط أنا.. أمارس الشعر. كما أمارس الحب في الهواء الطلق..

أنا شاعر بسيط. أقولها بكل قوة، لأنني اعتبر البساطة مصدر قوتي منذ عام ١٩٤٤، وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربي إلى قماش شعبي يلبسه الجميع.. وشاطئ شعبي يرتاده الجميع. وقد نجحت. منذ عام ١٩٤٤، حلفتُ أن لايبقى مواطن واحدٌ في الوطن العربي يكرهُ الشعر، أو يستثقل دمه.. أو يهربُ من سماعه أو من قراءته.. وانتصرت.. منذ عام ١٩٤٤، حلمتُ باحتلال العالم العربي شعرياً.. وها أنا قد احتللته.. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل كالنملة.. وأجر الحروف والكلمات على ظهري.. لأصنع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى.. وتشرب معهم الشاي.. وتدخن السجائر الشعبية معهم..

أعترف أيضاً أنني شاعرٌ لايغش بورق اللعب، ولا يلبس الملابس التنكرية.. ولا يمسح الجوخ لأية سلطة أو أي سلطان.. إنني أكتب لوجه الكتابة، ولاأريد مكافأة من أحد.. ولا رشوة من أحد.. ولاأريد جائزة نوبل...

إن جائزتي الكبرى في هذا الشعب العربي العظيم، الذي يلتف حول شعري، ويعطيني القوة والعنفوان، ويحميني بصدره، ويعطيني المناعة كي لاأكون شاعر النظام.. أو شاعر (الباب العالي). إنني أستمد سلطتي من أعلى السلطات، وهي الشعب فالشعب وحده هو الذي يسقطهم إذا خانوا قضية الشعر، وشرف الكلمة. والشعب العربي بمنتهى الذكاء والحساسية الشعرية، وهو يستطيع أن يفرق بسهولة بين الشاعر والبهلوان.. إنني شاعر أكتب بأصابعي العشر.. وإذا لزم الأمر أكتب بلساني.. وأظافري...

الشعر، هو عملية استشهاد حقيقية، والذين لايعرفون كيف يموتون على ورقة الكتابة.. فالأفضل لهم أن يبحثوا عن مهنة أخرى..

نزار قباني

مختارات من شعره

إيضاح إلى هواء شعري

... ويقولُ عنّي الأغبياءُ:
إني دخلتُ إلى مقاصيرِ النساءِ.. وما خرجتْ
ويطالبون بنصب مشنقتي...
لأني عن شئون حبيبتي.. شعرا كتبتْ
أنا لم أُتاجرْ . مثل غيري . بالحشيشِ..
ولا سرقتُ .. ولا قتلتْ
لكنني أحببتُ في وضحَ النهارِ..
فهل تراني قد كفرتْ؟!

من قال إن الحب عدوانٌ على شرفِ السماءْ؟
إن السماء صديقتي..
تبكي إذا أبكي..
وتضحك إن ضحكتْ..
وتزيدُ أنجمها بريقا...
إن أنا يوما عشقتْ...
ماذا .. إذا غنيتُ باسم حبيبتي ؟
وزرعتها في كلّ عاصمةٍ كفابةٍ كَسْتَنَاءْ

ويقول عني الأغبياءْ:
إني بأشعاري، خرجتُ على تعاليم السماءْ

سأظلُّ أحترفُ المحبةَ
مثلَ كلّ الأنبياءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأظل أحترفُ الطفولةَ، والبراءة والنقاءْ...
طفلا يخربشُ فوق حيطانِ النجوم كما يشاءْ

وأظل أكتبُ عن شئون حبيبتى
حتى يصيرَ الحبُّ فى وطنى بمرتبةِ الهواءْ

حتى أذوبَ شَعَرَها الذهبىَّ فى ذهبِ المساءْ
وأصيرَ قاموسا لطلاَّب الهوى

وأنا وأرجو أن أظل كما أنا.
وأصيرَ فوق شفاههمْ ألِفًا وباءْ....

خبز وحشيش وقمر

المقطعان (١) و (٢)

عندما يولدَ فى الشرقِ القمرْ
ما الذى يفعله قرصُ ضياء؟يبلادى...

فالسطوحَ البيض تغفو
ببلادِ الأنبياءْ..

تحت أكداسِ الزَّهَرْ
وبلادِ البسطاءْ..

يتركُ الناس الحوانيتَ، ويمضونَ زُمَرْ
ما ضفى التبغِ، وتجار الخدرْ

لملاقاةِ القمرْ
ما الذى يفعلهُ فينا القمرْ؟

يحملون الخبزَ... والحاكى... إلى رأس الجبالْ
فَنُضيعَ الكبرياءَ

ومُعِدات الخدَرْ
ونعيش لنستجدى السماءْ(*)

ويبيعون، ويشرون خيالْ
ما الذى عند السماءْ

وصورْ..

ويموتون إذا عاش القمرْ

* هكذا فى الإصل، والسطر به خلل عروضى واضح لأنه يخرج عن تفعيلة بحر الرمل التى جرت عليها القصيدة، انظر: نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة، جـ ٣ منشورات نزار قبانى: ط (٥)، بيروت ١٩٩٣، ص ١٨.

لكسالى ضُعَفاءْ
بستحيلُون إلى موتى إذا عاشَ القمرْ
ويهزُون قبور الأولياء
علَّها ترزقهم رُزْاً... وأطفالا..
قبورُ الأولياءْ

ويمدون السجاجيدَ الأنيقاتِ الطرَزْ
يتسلُّونَ بأفيونٍ نسميه قَدَرْ
وقضاءْ....
فى بلادى،
فى بلاد البسطاءْ..

(١٩٥٤)

رسالة جندي في جبهة السويس

الرسالة الرابعة

ماتَ الجراد
أبتاه... ماتتْ كلُّ أسرابِ الجرادْ
لم تبق سيدةٌ.. ولا طفلٌ.. ولاشيخٌ قعيدْ
فى الريفِ، فى المدنِ الكبيرةِ
فى الصعيدْ..
إلاَّ وشاركَ يا أبى فى خَرق أسرابِ الجرادْ

فى سَحْقِه، فى ذبحِه حتى الوريدْ
هذى الرسالة يا أبى، من بور سعيدْ
من حيث تمتزجَ البطولةَ بالجراح وبالحديدْ
من مصنع الأبطالِ اكتُبُ يا أبى..
من بور سعيدْ..

١٩٥٦/١١/١

الحب والبترول

المقاطع الثلاثة الأولى

متى تفهمْ؟

متى يا سيدى تفهمْ؟
بأنى لستُ واحدةً كغيرى، من صديقاتِكَ
ولا فتحا نسائيا يضافُ إلى فتوحاتِكْ

ولا رقما من الأرقامِ.. يعبر فى سِجلاّتِكْ
متى تفهم؟

٢

متى تفهم؟
أيا جملاً من الصحراءِ لم يُلْجَمْ..
ويا من يأكل الجَدَرىُّ منك الوجهَ والمعصمْ..
بأنى لن أكونَ هنا.. رمادا فى سِجاراتِكْ
ورأسًا.. بين آلاف الرءوسِ على مخداتِكْ
وتمثالا تزيد عليه فى حَمَّى مزاداتِكْ
ونهدا فوق مرمرهِ.. تسجّلُ شكلَ بصماتِكْ..
متى تفهم؟

٣

متى تفهم؟

بأنك لن تخدرَنى بجاهِكَ، أو إماراتِكْ
ولن تتملّكَ الدنيا..
بنفطِكَ.. وامتيازاتِكْ
وبالبترولِ، يعبقُ من عباءاتِكْ
وبالعرباتِ تطرحُها على قدمىْ عشيقاتِكْ
بلا عددٍ.. فأين ظهورٌ نافاتِكْ
وأين الوشمُ فوق يديْكَ؟
أين ثقوبٌ خيماتِكْ؟؟
أيا متشقّقَ القدمينِ.. ياعَبدَ انفعالاتِكْ
ويا من صارت الزوجاتُ بعضًا من هواياتِكْ
تكدّسُهنَّ بالعشراتِ فوق فراشِ لَذّاتِكْ
تحنّطُهنَّ كالحشراتِ...
فى جدرانِ صالاتِكْ..
متى تفهم؟

(١٩٥٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الممثلـــــون

(المقاطع الثلاثة الأولى)

١

حين يصير الفكرُ فى مدينةٍ
مسطحًا كحدوةِ الحصانْ
مدوّرًا كحدوةِ الحصانْ
وتستطيعُ أىُّ بندقيةٍ يرفعها جبانْ
أن تسحقَ الإنسانْ
حين تصيرُ بلدةٌ بأسرِها مصيَدةً..
والناسُ كالفئرانْ
وتصبحُ الجرائدُ الموجّهةْ

أوراقَ نعى تملأ الحيطانْ
يموتُ كلُّ شيءْ...
يموت كل شيءْ
الماءُ، والنباتُ، والأصواتُ، والألوانْ
تهاجرُ الأشجارُ من جذورِها
يهربُ من مكانِه المكانْ
وينتهى الإنسانْ

٢

حين يصيرُ الحرف فى مدينةٍ
حشيشةً يمنعُها القانونْ
ويصبحُ التفكيرُ
كالبغاء.. واللواط.. والأفيونْ
جريمةً يُطاردُها القانونْ..
حين يصيرُ الناس فى مدينةٍ
ضفادعًا مفقوءةَ العيونْ
فلا يثورونَ ولا يشكونَ
ولا يغنونَ ولا يبكونَ
ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغاباتُ، والأطفالُ، والأزهارْ
تحترق الثمارْ
ويصبح الإنسانُ فى موطنِهِ
أذلُّ من صرصارْ..

٣

حين يصير العدلُ فى مدينةٍ
سفينةً يركبها قرصانْ
ويصبحُ الإنسانُ فى سريرِهِ
محاصرا بالخوفِ والأحزانْ
حين يصيرُ الدمعُ فى مدينةٍ
أكبرَ من مساحةِ الأجفانْ
يسقطُ كلُّ شيءْ
الشمسُ.. والنجومُ.. والجبالُ.. والوديانْ
والليلُ، والنهارْ،
والبحارُ، والشطآنْ..
واللهُ..
والإنسانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستجواب

(المقطع الرابع)

لستُ عميلا قذرًا..
كما يقولُ مُخْبِرُوكمْ، سادتى الكرامْ
ولا سرقتُ قمحةً.. ولا قتلتُ نملةً..
ولا دخلتُ مركزَ البوليس يوما،

سادتى الكرامْ..
يعرفنى فى حارتى الصغيرْ والكبيرْ
يعرفنى الأطفالُ.. والأشجارُ.. والحمامْ
وأنبياءُ اللهِ يعرفوننى
عليهم الصلاةُ والسلامُ
الصلواتُ الخمسُ لا أقطعها..
يا سادتى الكرامْ
وخطبةُ الجمعةِ لا تفوتنى
يا سادتى الكرام
من ربعِ قرنٍ وأنا.. أمارسُ الركوعَ والسجودْ
أمارسُ القيامَ والقعودْ
أمارس التشخيصَ خلف حضرةِ الإمامْ
يقول: (اللَّهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)
أقول: (اللهم إمحق دولة اليهود)
يقول: (اللهم شتت شملهم)
أقول: (اللهم شتت شملهم)
يقول: (اللهمَّ إقطعْ نَسْلَهم)
أقول: (اللهم إقطع نسلهم)
يقول: (أغرق حرثهم وزرعَهمْ)
أقول: (أغرق حرثهم وزرعهم)
وهكذا يا سادتى الكرام

قضيت عشرينَ سنة
أعيش فى حظيرة الأغنامْ
أُعْلفُ كالأغنامْ
أنام كالأغنامْ
أبول كالأغنامْ
أدورُ كالحبة فى مسبحةُ الإمامْ
لا عقلَ لى..
لا رأسَ.. لا أقدامْ
أستنشق الزكامَ من لحيته
والسلَّ فى العظامْ
قضيتُ عشرين سنة
مكوِّمًا كرزمة القشّ على السجادةِ الحمراءْ..
أُجَلِّدُ كلَّ جمعة بخطبةٍ غراءْ
أبتلع البيانَ.. والبديعَ ..
والقصائدَ العصماءْ..
أبتلعُ الهُراءْ..
عشرين عاما.. وأنا يا سادتى
أسكنُ فى طاحونةٍ
ما طَحنَتْ قطُّ سوى الهواءْ

(١٩٦٨)

منشورات فدائية على جدران إسرائيل

(المقطعان الثالث والثامن)

٣

لأنَّ موسى قطعتْ يداهْ
ولم يَعُدْ يتقن فنَّ السحرْ
لأن موسى كسرتْ عصاه
ولم يعد بوسْعِه شقُّ مياهِ البحرْ

لأنكم لستم كأمريكا
ولسنا كالهنودِ الحمرْ
فسوفَ تهلِكونَ عن آخرِكُمْ
فوق صحارى مصرْ

٨

يا آلَ إسرائيلَ، لا يأخذْكمْ الغرورْ
عقاربُ الساعةِ إن توقفتْ
لابدَّ أن تدورْ
إن اغتصابَ الأرضِ لا يخيفنا.
فالريشُ قد يسقطُ من أجنحةِ النسورْ
والعطشُ الطويلُ لا يخيفُنا
فالماءُ يبقى دائماً فى باطنِ الصخورْ
هزمتم الجيوشَ.. إلا أنكمْ لم تهزموا الشعورْ
قطعتم الأشجارَ من رءوسِها
وظلَّت الجذورْ..

(١٩٧٠)

حوار مع عربى أضاع فرسه

(المقطعان الثانى والرابع)

٢

لو كانت تَجْدُ تسمعنى
والربعُ الخالى يسمعنى
لختمتُ أنا بالشمعِ الأحمرِ سوقَ عُكاظْ
وشنقتُ جميع النجَّارين..
وكلَّ بياطرةِ الألفاظْ
مازلنا منذ ولادتنا
نَسحقنا عجلاتُ الألفاظْ
لو أعطىَ السلطةَ فى وطنى
لقلعتُ نهارَ الجمعةِ أسنانَ الخطباءْ
وقطعتُ أصابعَ من صبغوا بالكلمةِ أحذيةَ الخلفاءْ
وجلدتُ جميع المنتفعين بدينارٍ..
أو صحنِ حِساءْ..
وجلدتُ الهمزةَ فى لغتى..
وجلدتُ الياءْ
وذبحتُ (السِّينَ).. و (سوفَ)
و(تاءَ التانيث.. البلهاءْ..
والزُّخرفَ والخطَّ الكوفىَّ
وكلَّ الاعيبِ البلغاءْ

وكنستُ غبارِ فصاحتِنا
وجميعَ قصائدِنا العصماءْ
يا بلدى..
كيف تموتُ الخيلُ
ولا يبقى إلا الشعراءْ؟!

يا بلدى الطيبَ.. يا بلدى
لو تنشفُ آبارُ البترول، ويبقى الماءْ
لو يخْصَى كلُّ المنحرفين... وكلُّ سماسرة الأنداءْ..
لو تلغى أجهزةُ التكييف من الغرفِ الحمراءْ
وتصيرُ يوافيتُ التيجانِ..

نعالا فى قدمِ الفقراءْ..
لو أَمْلُكُ كرياجابيدىَّ..
جردتُ قياصرةَ الصحراءِ من الأثوابِ الحضريَّةْ
ونزعتُ جميعَ خواتمِهمَ
ومحوتُ طِلاءَ أظافرهم
وسحقتُ الأحذية اللماعةَ..
والساعات الذهبيةْ..
وأعدتُ حليبَ النوقِ لهمْ
وأعدتُ سرُوجَ الخيلِ لهمْ
وأعدتُ لهم
حتى الأسماءَ العربيَّةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوصيـــــة

(المقاطع الثلاثة الأولى)

أفتح صندوقَ أبى....
أمزِّقُ الوصيَّةْ
أبيع فى المزادِ ما ورثتُهُ:
مجموعةُ المسابحِ العاجيَّةْ
طربوشُه التركىُّ والجواربُ الصوفيَّةْ

وعلبةُ النشوقِ، والسّماور العتيق، والشمسيَّةْ
أسحبُ سيفى غاضبا
واقطعُ الرءوسَ، والمفاصلَ المرخيَّةْ
واهدمُ الشرقَ على أصحابِهِ
تكيَّةْ .. تكيةْ...

٢

افتح صندوق أبى...
فلا أرى.. إلا دروايش وقوْلويَّة
والعُودَ.. والقانونَ.. والبشارفَ الشرقيَّة
وقصةَ الزيرِ على حصانِه
وعاطلين يشربون القهوةَ التركيَّة
أسحبُ سيفى غاضبا
وأقتلُ المعلقَّات العشرَ.. والألفيَّة
وأقتلُ الكهوفَ.. والدفوفَ،
والأضرحة ! الغبيَّة..

٣

افتح تاريخ أبى..
افتح أيامَ أبى..
أرى الذى ليس يُرى:
أدعيةً... مدائحَ دينية
أوعيةً حشائشَ طبيّة
أدويةً... للقدرةِ الجنسية
أبحث عن معرفةٍ تنفعُنى
أبحث عن كتابةٍ تخصُّ هذا العصرَ.. أو تخصنى
فلا أرى حولى سوى رملٍ.. وجاهليَّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة على أضرحة المخاطيب

(المقطعان الأول الخامس)

١

أرفضكمْ جميعكمْ
وأختمُ الحوارْ
لم يبق عندى لغةٌ
أضرمْتُ فى معاجمى
وفى ثيابى النارْ

٥

من مَللىَ...

شنقتُ نفسى أمسِ فى ضفائر الحبيبة
لم استطعْ أن أفعلَ الحبَّ.. كما عودتها..
كانت خطوط جسمها غريبه
كان السريرُ باردًا..
والبردُ كان باردا..
ونهرُ من احبُّها ليمونةٌ كئيبة
بعد حزيرانَ، أضعتُ شهوتى
كالرايةِ المثقوبَة

لصوص المتاحف

نسطو علي متاحفِ التاريخ فى الظلامْ
ونسرقُ الخيولَ،
والدروع، والأعلامْ..
نسرق سيفَ خالدٍ..
نسرق ديوانَ أبى تمامْ...

ونسرق المجْدَ الذى يخصّهمْ
ونسرق الأيامْ
خيرٌ لنا أن ندفنَ السذاجَهْ
ونتركَ التاريخَ فى الثلاّجَهْ

إفاكهة فى محكمة الشعر

(أبيات مختارة)

مـــرحـــبـــاً ياعـــراق.. جـــئت أغنيـ ـــكَ، وبـعـضٌ مـن الـغـنـاءِ بـكـاءُ
سكنَ الحـزنُ كـالـعـصـافـيـر قلبى فـالأسى خـمـرةٌ وقلبى الإناءُ
انا جـرحٌ يمشى على قـدمـيْـهِ وخـيـولى قـد هدّها الإعـيـاءُ
مـرحـبـا يا عـراقُ.. كـيف العـبـاءا تُ، وكـيف المهـا، وكـيف الظبـاءُ؟
مـرحـبـا يا عـراقُ.. هل نسـيـتنى بعـد طولِ السّنينَ سـامـرّاءُ؟
كـيف أحـبـابنا على ضِـفـةِ النهـ ـرِ، وكـيف البـسـاطُ والنُّدمـاءُ؟
أين وجـهٌ فى (الأعظمـيـة) حلوٌ لو رأتهُ، تغـارُ منه السّـمـاءُ!

إننى السندبادُ، مَـزَّقَـهُ البـحـ ـرُ، وعـيـنا حـبـيـبـتى الميناءُ

مـضغ الموجُ مـركـبى، وجـبـينى ثَقَبَتْهُ العواصفُ الهوجاءُ

إن فى داخلى عـصـورًا من الحـز ـنِ، فـهل لى إلى العراقِ التجاءُ؟!

(١٩٦٩)

من مفكرة عاشق دمشقي

(أبيات مختارة)

فَرشْتُ فوق ثراكِ الطاهرِ الهُدُبَا فيا دمشق، لماذا نبدأُ العتبا؟

حبيبتى أنتِ.. فاستلقى كأغنيةٍ على ذراعيِ، ولا تستوضحى السببا

أنت النساءُ جميعا.. ما من امرأةٍ أحببتُ بعدَكِ، إلا خِلتُها كذبا

يا شامُ.. إنَّ جراحى لا ضفافَ لها فمسِّحِي عن جبينى الحزنَ والتعبا

وأرجعينى إلى أسوارِ مدرستى وأرجعى الحبرَ.. والطبشورَ.. والكُتُبا

حبى هنا.. وحبيباتى وُلدنَ هنا فمن يعيدُ ليَ العمرَ الذى ذهبا

أنا قبيلةُ عشّاقٍ بكاملِها ومن دموعى سقيتُ البحر والسُّحبا

فكل صفصافةٍ حولتُها امرأةً وكلُّ مئذنةٍ رصَّعْتُها ذَهَبا..

هذى البساتينُ كانت بين آمتعتى لما ارتحلتُ عن الفيحاءِ، مُغْتربا

فلا قميصٌ من القمصانِ البسُهُ ... إلا وجدتُ على خيطانِهِ عِنَبا

كم مُبْحرٍ، وهمومَ البَرِّ تسكنُهُ ... وهاربٍ من قضاءِ الحبِّ، ما هربا

(١٩٧١)

حوار ثوري مع طه حسين

(أبيات مختارة)

ضَوْءُ عينيكَ.. أمْ هما نجمتانِ؟ ... كلُّهم لا يرى.. وأنتَ تَراني

ضوءُ عينيكَ.. أم حِوارُ المرايا ... أم هما طائرانِ يحترقان؟

هل عيونُ الأديبِ نهرٌ لهيبٍ ... أم عيونُ الأديب نهرُ أغاني؟

آه يا سيدي الذي جعل الليـ ... ـلَ نهارا.. والأرضَ كالمِهْرجانِ..

إرمِ نَظْارتيكَ.. كي أتملّى ... كيف تبكي شواطئُ المَرْجانِ..

إرْمِ نَظّارتيكَ.. ما أنت أعمى ... إنما نحن جوقةُ العميانِ..

وحدَكَ المبصِرُ الذي كشف النفـ ... ـسَ، وأسرى في عتمةِ الوجدانِ

أيها الأزْهريُّ.. يا سارقَ النارِ ... رِ، ويا كاسرا حدودَ الثوانى

عُدْ إلينا... فإن عصرَكَ عصرٌ ... ذهبيٌّ.. ونحن عصرٌ ثانى

عد إلينا. فإن ما يُكتَبُ اليوم ... مَ صغيرُ الرؤى.. صغيرُ المعانى

ذُبحَ الشعرُ والقصيدةُ صارتْ ... قَيْنَةً تُشترى ككلّ القيانِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جَـــرَّدُوها من كل شيءٍ.. وادمـــوْا ... قـــدمـــيْـــهـــا.. باللفِّ والدورانِ

عُـــدْ إلينا، يا ســـيـــدى، عـــد إلينا ... وانتـــشلنا من قـــبـــضـــةِ الطوفـــانِ

انت أرضَـــعْـــتَنا حليبَ التـــعـــدى ... فـطـعـنّا الـنـجـــــوم بـالأسـنـانِ..

واقـــــتلعنا جلودَنا بيـــــديْنا ... وفككنا حـــجـــارةَ الأكـــوانِ

ورفـــضنا كلَّ الســـلاطينِ فى الأر ... ضِ، رفـــضنا عـــبـــادةَ الأوثانِ

أيهـــا الـغـــاضب الكبـــيـــرُ.. تأمَّلْ ... كـــيف صـــارَ الكتّـــابُ كـالخِـرفـــانِ

قنعـوا بالحـيـــاةِ شـمـسًـا.. ومـرْعىً ... واطمـــأنُّوا للمـــاءِ والغـــدرانِ

يا أمـيـــرَ الحـــروفِ.. ها هى مـصـــرٌ ... وردةٌ تَســـتـــحمُّ فى شـــريانى

تســـتـــبـــدُّ الأحـــزانُ بى.. فـــأنادى ... آه يا مـــصـــرُ من بنى قـــحطان..

تاجـروا فـيكِ.. ساومـوكِ.. اسـتباحـو ... كِ.. وباعـــوكِ كـــاذباتِ الأمـــانى

حـبـســوا الماءَ عن شـفـــاهِ اليـتـامى ... وأراقـــوه فى شـــفـــاهِ الغـــوانى

آه يا مـــصـــرُ.. كم تُعـــانين منهم ... والكبـــيـــرُ الكبـــيـــرُ.. دومـــاً يُعـــانى..

أكلت مـــصـــرُ كَـــبَّـــدها.. وسِـــواها ... رافلٌ بالحـــريرِ والطيلســـانِ..

يا هوانَ الهـــوان.. هل أصـــبحَ النفـ ... ـطُ لدينا.. أغلى من الإنســـــانِ؟

أيهـــا الغـــارقـــونَ فى نِعَمِ اللهِ ... .. ونعـــمى المُرَبِّياتِ الحِـــسـانِ..

قـــد رددنا جـــحـــافلَ الرومِ عنكم ... ورددنا.. كـــســـرى أنُو شـــروانِ

وحَـمَـيْنا مـحـمـدا.. وعليـا ... وحـــفِظنا كـــرامـــةَ القـــرآنِ.

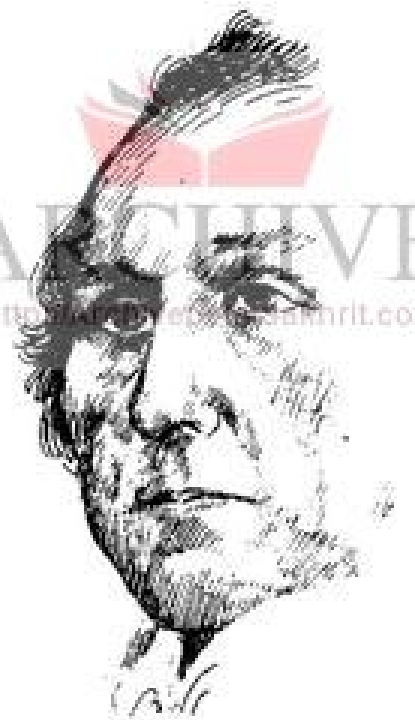
فـادفـعـوا جِـزْيَةَ الســيـوفِ عليكمْ ... لا تعـيشُ الســيـوفُ بالإحـســانِ..

سامحيني يا مصرُ.. إن جمح الشعـ ـرُ، فطعمُ الحريق تحت لساني

سامحيني.. فأنت أمُّ المروءا تِ، وأمُّ السُّماحِ والغفرانِ..

سامحيني إذا احترقتُ واحترَقْـ ـتِ، فليس الحيادُ في إمكاني

مصرُ.. يا مصرُ.. إنَّ عشقيَ خطيرٌ فاغفري لي إذا أضعتُ اتزاني.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحيل أوكتافيوباز

شاعر الحرية على أساس الكلمة

ولد أوكتافيوباز فى٣١ مارس ١٩١٤ فى قرية مكسيكوالك :" ثلاث مقاطع فجرية ، شراع من ظل على وجهالشمس "- التى اندمجت خلال العقود الماضية فى مدينة مكسيكو ، وهو ابن المحامى والصحفى (أوكتافيوباز)_ وهو نفس الإسم الذى حمله الشاعر - الذى شارك فى الثورة المكسيكية ، ومثل قائدها الفلاح (إميليانو زاباتا) فى الولايات المتحدة ، أما والدته فمن أصل اسبانى أندلسى .

كان باز يتحدث عن هذه القرابة المزدوجة مؤكداًأنه مكسيكى أولا ؛ وإن كان مفتونا باللغةالإسبانية .

درس القانون ، وبدأ فى السابعة عشرة من عمره ينشر قصائده الأولى . وفى عام ١٩٣١ وهو فى الثامنة عشرة أنشأ مجلة أدبية لم تعش طويلا ، كما أصدر فى هذه السن مجموعته الشعرية الأولى (القمر المعدنى) . فى السنوات التالية يقف أوكتافيوباز إلى جانب الجمهور يبن فى الحرب الأهلية الإسبانية ، ويظهر الطابع الاجتماعى فى قصائده التى كتبها فى تلك السنوات ، ويغادر العاصمة ليفتح مدرسة ثانوية لأبناء الفلاحين فى منطقة (يوكاتان) وهى من أقدم المناطق التى ازدهرت فيها حضارة (المايا).

يتزوج هو والكاتبة (إيلينا جارو) ، ثم يذهب إلى إسبانيا تلبية لدعوة(نيرودا) وهناك فى مدينة (بلنسية) فى المؤتمر الذى عقده الكتاب والشعراء الناطقون بالإسبانية تعبيرا عن تأييدهم

أوكتافيو باز

للجمهوريين ، ورفضهم للفاشية ، يلتقى (باز) بعدد من أهم الكتاب والشعراء الإسبان ، والأمريكيين اللاتين، مثل (فاليخو) و (نيرودا) و (هيدوبرو) ، ثم يعود إلى المكسيك عام ١٩٣٨ ، ليواصل تأييده للجمهوريين من خلال الكتابة فى الصحف والعمل النقابى والسياسى ، ويساهم فى تدبير متطلبات الحياة للكتاب والشعراء الإسبان الذين لجأوا إلى المكسيك بعد انتصار (فرانكو) وسقوط الجمهوريين ، وبالتعاون مع هؤلاء سيصدر مختاراته الشهيرة من شعر اللغة الإسبانية (إكليل الغار) عام ١٩٤١ . وفى تلك السنوات يتخذ (باز) موقفا معارضا للسوفيت ، ويكتشف ماركسية أخرى غير الماركسية الستالينية ، فها هو يرى متابعة البوليس السوفيتى للمعارضين لسياسة (ستالين) فى أنحاء العالم ، فضلا عن تجربته المباشرة مع قيادة الثورة الإسبانية التى تحولت إلى بيروقراطية مغرورة.

فى عام ١٩٤٥ عين فى وزارة الخارجية ، فكانت باريس أول عاصمة أجنبية يمثل فيها بلاده ، وقد انتهز باز فرصة إقامته فى العاصمة الفرنسية ليوثق علاقته بـ(أندريه بروتون) وبالحركة السوريالية التى كان يحمل لها إعجابا لا يخلو من تحفظات.

فى ١٩٤٩ -١٩٥٠ ، تظهر مجموعته الشعرية الأساسية (الحرية على أساس الكلمة) وكتابه النثرى (اللابيرانت - قصر التيه) الذى يدور حول الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان.

تتوالى أعمال باز وأسفاره ، وتظهر الترجمات الأولى لأشعاره إلى الفرنسية والإنجليزية، فى عام ١٩٨٧ تظهر مجموعته الأخيرة (الشجرة تتكلم) وهى شجرة لها خمسة فروع ، يرمز أولها للزمن والثانى للموت والثالث للتصوير والرابع للصداقة والأخير للحب .

فى عام ١٩٩٠ يحصل على جائزة نوبل ، ثم يودع الحياة بعد هذا العطاء الحافل فى ٢١أبريل ١٩٩٨.

وربما كانت قصيدته (صلاة سان ألديفونسو الفجرية) من أوائل القصائد التى ترجمت إلى اللغة العربية ، وقد ترجمها أحمد عبد المعطى حجازى ، وظهرت فى كتابه (مدن الآخرين) الذى صدرت طبعته الثانية فى سلسة آفاق الترجمة ، العدد الثانى ، أغسطس ١٩٩٥.

التحرير

ثلاث قصائد من أوكتافيوباز

ترجمة أ . ع . ح .

رابية النجم

هنا كان الأسلاف يستقبلون النار
هنا كانت النار تخلق العالم
في الظهيرة تتفتح الحجارة كأنها ثمار
والماء يفتح الجفون
والنور يسيل على جلد النها ر
قطرة هائلة في الوقت الذى ينعكس ويهدأ .

نحو القصيدة

كلمات ، أرباح ربع الساعة المنتزعة' من شجرة الكلام المتكأس بين صباحات الخير ومساء الخير ، أبواب دخول وخروج ، دخول من ممر يبدأ من لامكان وينتهى إلى لامكان.

ندور وندور في بطنِ لدابة ، في بطن لحجر ، في بطن لزمن ، أن تجد المخرج ، القصيدة .

صلابة هذا الوجه الذى تتكسر عليه نظراتى ، جبهة مسلحة ، لا تُقهر في مواجهة مشهد من أطلال ، بعد أن انقضّت على السر كآبة مبهمة لبركان .

الشخير العطوف من حجر كرتون الرئيس ، القائد ، صنم القرن، الضمائر: أنا ، أنت ، هو، ناسجة بيوت العنكبوت ، الأسماء الموصولة المسلحة بالمخالب ، الآلهة دون وجه ، التجريدية . الربُّ الأب ينتقم من كل أصنامه .

اللحظة تتجمد ، بياض متماسك يعشى البصر ولا يجيب بعد ، وكان يختفى ، كتلة من جليد محمولة على تيارات دائرية . هو سيعود .

أن ننتزع أقنعة الوهم ، أن نُسمّر سِنًا في المركز الحساس : أن نسير الهيجان .

أن نقطع الحبل السُرى ، أن نكمل الأم : جريمة اقترفها الشاعر الحديث من أجل الكل ، باسم الكل .

للشاعر الجديد أن يكتشف المرأة .

أن نتكلم لنتكلم ، أن ننتزع أصواتا من اليأس من القضية ، أن نكتب تحت رفيف الذبابة ، أن نسوّد. الوقت يتفتح عن وقتين :إنها ساعة وثوب الموت .

كلمات ، جمل ، مقاطع ، كواكب تدور حول مركز ثابت . جسدان ، كثرة من كائنات تلتقى فى كلمة واحدة . الصفحة تمتلئ بحروف لا تمحى ، ولم يكن قد قالها أحد ، ولم يكن قد أملاها أحد ، حروف وقعت هنا ، تحترق ، وتألق ، وتنطفئ . هكذا يوجد الشعر ، ويوجد الحب . إذا لم أكن موجودا ، أنت موجود .

فى كل مكان ، المعتزلون برغمهم يبدأون خلق الكلمات لحوار جديد . انبثاق الماء . جرعة صحة . صبية منحنية فوق ماضيها . النبيذ ، النار ، الجيتار ، ما بعد العشاء . حائط من قطيفة حمراء فى المكان من قرية . الهتافات ، الخيالة الساطعة التى تدخل المدينة ، الشعب المتحمس . أنا شيد . فياضان الأبيض ، الأخضر ، الوهاج ، البالغ السهولة" ، ذلك الذى "يكتب وحده : الشعر .

القصيدة تهيئ نسقا خرافيا أنتبأ برجل / شمس ، وامرأة / قمر ، هو حر بسلطانه ، هى حرة بعبوديتها ، وعشاق شرسون يخططون فى الفضاء الأسود . على كل شىء أن يستسلم لنسوره الهائجة. إلى شرفات جبهتك يصعد النشيد . العدالة الشعرية تشعل النار فى مخيمات العار : لا مكان للشعور بالحنين . للأنا ، لاسم العلم.كل قصيدة تتم على نفقة الشاعر .

ظهيرة آتية ، شجرة ضخمة بورق لا مرئى . فى الميادين ، الرجال والنساء يغنون النشيد الشمسى، نافورة من شفافيات النموج الأصفر يغطينى : لا شئ فىّ يلزمه أن يتكلم بفمى.

حين ينام التاريخ ، تتكلم القصيدة فى الحلم : فوق جبهة الشعب المنوم ، القصيدة كوكبة من دم . عندما يستيقظ التاريخ ، تتحول الصورة إلى فعل ، القصيدة تتم : الشعر يدخل فى الفعل . جدير بك هذا الذى تحلم به .

وادى مكسيكو

النهار ينشر جسده الشفاف . الضوء بمطارقه اللامرئية ، ينهال علىّ . وأنا ، المعلق بالحجر الشمسى ، لست إلا وقفة بين اهتزازين : النقطة الحية ، المشحوذة ، والنقطة الثابتة ، تقاطع نظرتين تجهل إحداهما الأخرى ، وتلتقيان فىّ . هل تتحالفان ؟ أنا الفضاء النقى ، ميدان المعركة . من خلال جسدى

، أرى جسدى الآخر . الحجر يومض . الشمس تنتزع عينى . فى محجـــرى الفـــارغين ، كوكبـــان يصقلان ريشهما الأحمر .

سطوع ، لولب من أجنحة ، منقار ضارٍ . والآن ، عيناى تغردان . انحنِ فوق تغريدهمـــا ، اقـــذف بنفسك فى المحرقة .

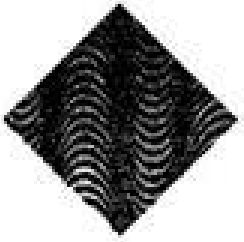
اقرأ فى العدد القادم من (إبداع):

خمسون عاما من الأسر

ملف عن الصراع العربى الاسرائيلى

يشارك فيه الأساتذة والدكاترة:

رشاد الشامى ـ عاصم الدسوقى ـ محمد خليفة حسن ـ أنور مغيث ـ محمد أبو غدير ـ منى طلبة.. و آخرون.



النَرْد

«قِرانُ المشترى زُحلاً يُرَجّى
لإيقاظِ النواظر من كراها»
«أبي العلاء المعرّي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

زوّجْتُ للمشترى زُحَلاً كيما أنال بِهِ
إلى النجومِ طريقاً تبلغُ الفَلَكا
وجدتُ سبعة أقفالٍ، معلّقةً
على السماءِ، وحُرّاساً لها، شَرَكا
وكانَ يُسْمَعُ في وادي الظلامِ فَمٌ
يروي حكايةَ من أودى ومن هَلَكا

يابؤسَ مَنْ شيّدوا فى الأرض منزلهم
وبؤسَ من قطع الوادى ومن سَلكَا
سِيّانِ كنتَ تُرابيّاً بها حَجَراً
أو كنتَ بالنار معصوباً ومشتبكِا
أو كنتَ كالصخرِ مجدولاً بقوتِهِ
أو كنتَ كالظلِّ ميّالا ومرتبِكا
أو كنتَ كالظنِّ، سرّياً ومحتجبا
أو كنتَ كالريحِ جوّاباً ومُنتهِكا
تبكى عليكَ شموسٌ مالَها عَدَدُ
ويحبستويكَ ظلامُ طالما حَلكا
أعمى تقود مطاياكَ التى نَفَقَتْ
على الرمالِ، وتلقى فوقها الشبكا.

(٢)

مابينَ هذه الأيامِ والجَسَدْ
تدور ساعةٌ حزينهْ

كطائرٍ حزينْ

يقولُ واهْ. . . .

قبلَ أنْ يموتْ

أنا الذى تجرفنى الأرقامْ:

وهكذا:

أكونُ واحداً حينما أقِفْ

أصير اثنين حينَ أمشى

ثلاثةً إذا ركضت

أربعةً حين أطير

وخمسةً حين أنامْ

وستةً إذا حلمتْ

وسبعةً حين تعود يقظتى

وحين أستردّ وحشتى، ثمانيهْ

لكننى أعودُ تسعةً إذا لعبت

وأستردُّ الصِفْرَ حينما أموتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣)

سأمضى
كلاعبِ نَرْدٍ
قديمٍ
وأعمى
كهرّ الفَلَكْ
وهو يأكل أبناءهُ
من صفاء النجومْ
كما لو غُرابٌ يحومُ
على جثّة فاسده
هاتِ لى واحدهْ
من بناتِ الهوى
ثم دَعْنى
لأهوى بها
إلى
آخر
الهاويهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقولُ شَرِبْنا
من الكأسِ
حتى ارتوينا
ولاكأسَ لى
أنا لم أنَلْ
غيرَ هذا الظما
كالنديمِ الذى
كَسرَ الكأسَ
ثم ارتمى
فوق أيامه
.....
خَسِرْتُ
على كلّ حالْ.

(٤)

كـــــالـنَرْد، أقْذِفُ أيـامى عـلـى عَجَلٍ
وأنحـنى أرى فـى وجـــهـــهِ قـــدَرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـواحـدٌ مـثلُ شكـىّ، وهو مـبـتـدأ
واثنـانِ آخـرُ مـايـأتى بـهِ خَبَـرَى
ولىِ ثـلاثةُ أحـوالٍ، يـفـرّقُهـا
ويحـتـويهـا قِرانُ الشـمسِ بـالقَمَرِ
لايلتـقـى فـوق جـسـمى، وهو أربعـةٌ
مـن الـعناصـرِ إلاّ الريُح بـالـشَرَرِ
فـإنْ تَقـابَلَ ضِدّاها بهـا اشـتـعَلتْ
غـمـامـة الـله بيـن الركنِ والَحـجَرِ
كـأنّ خـمـسـة أطيـار، مـهـاجـرة
كـانـت هنالكَ على فـرعٍ مـن الشَجَرِ
تنـاثَرَتْ وهى لـم تبـرح منازلـهـا
فـى غـفـلة الأمـسِ طارَتْ ثـم لم تَطـرِ
كـأنّ برقَ سـمـاء اللـهّ، علّقـهـا
على الغـصـونِ، فلم تمُكـثْ ولم تَسِرِ
هذا، ولاشـىء يدنيـهـا ،ويبـعـدها
من الـسـفـينة غـيرُ الـسـادِس الَخطَرِ
حـتّى إذا اكـتـملـت للأرضِ صـورتُهـا
وقـيلَ لـلناسِ هـذا أوّلُ السَفـرِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطوّحتهم على سبعين عاصفة
وسبعة، أرجعتهم أوّلَ العُمرِ
كأنّ آدمَ لم يبرح خطيئته
والأرضَ دارت قليلاً ثمّ لم تَدُرِ
فأوّل الدهرِ معقودٌ بآخرِهِ
وأجملُ الخلق مايُرمى إلى الحُفَرِ
ومااالخليقة إلاّ طيف نائحةٍ
بيضاءَ تعبُرُ بين الطينِ والمدَرِ
ورقاء رفّ جناحاها على عَجلٍ
وأشعلَتْ في الحمى ضوءً بلا كَدَرِ
ثُمّ انطوت مثل إغماضِ الجفونِ على
طيفٍ تحرّك بين الدمعِ والبصرِ.

بيروت

ARCHIVE

فتحى أبو العينين

هابرماس وتحرير الوعى الاجتماعى

إذا أردنا أن نلخص، فى عبارة واحدة، المشروع الفكرى **ليورجن هابرماس** Jürgen Habermas، لقلنا إنه مشروع لتحرير الوعى الاجتماعى وتأسيس التواصل الإنسانى. فالاهتمامات الفكرية **لهابرماس**، وعلاقته بأبرز ممثلى مدرسة فرانكفورت التى ينتمى هو نفسه إلى جيلها الثانى، ودراساته حول بنية الرأى العام، والأسس المصلحية للمعرفة، والتقنية والعلم بوصفهما أيديولوجيا، ومحاولته إعادة تحديد العلاقة بين النظرية والممارسة، وموقفه من النزعة الوضعية ـ الإمبيريقية، وحواراته الخصبة مع كثير من المفكرين، وارتباطه بالشباب والحركات الاجتماعية الجديدة فى بلده ألمانيا، وتطويره لنظرية فى الفعل التواصلى ـ كل ذلك يمثل علامات مهمة على مسيرة فكرية ثرية لواحد من أهم مفكرى القرن العشرين الذين سيسجل التاريخ دورهم فى إضاءة العقل الإنسانى والسعى إلى تحريره من سائر أشكال القمع والوصاية.

وربما كانت أهم سمة فى فكر **هابرماس** هى الجمع بين الرؤية الفلسفية والتحليل السوسيولوجى للقضايا التى يعالجها. وهو لاينطلق فى دراساته للظواهر الاجتماعية والسياسية والفكرية من بنية فكرية محدودة أو من حقل تخصصى ضيّق، وإنما يفيد من إنجازات العلوم الإنسانية، مؤكدا على التداخل القائم بينها. ويتركز الجانب الأكبر من جهد **هابرماس** الفكرى على تطوير النظرية الاجتماعية النقدية التى ظهرت بواكيرها فى ألمانيا فى عشرينيات هذا القرن، وعلى الدفاع عن مشروع الحداثة والعقل الإنسانى.

ونظرا للمكانة المتميزة التى يشغلها **هابرماس** فى الساحة الفكرية المعاصرة، فقد ترجمت معظم أعماله إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغات كثيرة، خاصة اللغات الأوربية الحديثة. وفى حدود علمنا، فإن ماترجم من أعماله إلى العربية وماأجرى من دراسات باللغة العربية حول فكره؛ لايتعدى مجموعة محدودة من المقالات. وربما كان كتابه «الخطاب الفلسفى للحداثة» الذى صدرت طبعته الأولى فى ألمانيا عن دار زور كامب عام ١٩٨٥ هو الكتاب الوحيد الذى صدرت ترجمة عربية له بعنوان «القول الفلسفى للحداثة» قامت بها **فاطمة الجيوشى**، وصدرت فى دمشق عام ١٩٩٥، وإن كانت هذه الترجمة ليست عن الأصل الألمانى، وإنما عن الترجمة الفرنسية الصادرة عن دار جاليمار فى باريس عام ١٩٨٨

ودراستنا هذه محاولة للإحاطة بأهم جوانب فكر **هابرماس**، حيث نلقى نظرة عامة على البدايات المبكرة لمسيرته الفكرية، ونوضح صلته بالفكر النقدى والنظرية النقدية، ونبرز أهم إسهاماته التى شكلت ملامح مشروعه الفكرى.

هابرماس المفكر: التكوين والتميز

تمثل السنوات القليلة التى تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة، فترة الحساسية والتأثيرات المهمة التى كانت حاسمة فى بداية تشكل الوعى الاجتماعى ـ السياسى والموقف النظرى **لهابرماس**. فقد ولد هذا المفكر عام ١٩٢٩ فى جومر زباخ Gummersbach وهى مدينة صغيرة بالقرب من دوسلدورف، وكان أبوه رئيسا للغرفة الصناعية والتجارية هناك، وكان جده قسيسا يدير حلقة وعظية. وحين تولى الاشتراكيون الوطنيون (الحزب النازى) الحكم فى ألمانيا، كان **هابرماس** فى الرابعة. وعندما وضعت الحرب أوزارها، كان قد بلغ الستة عشر عاما. وفى إحدى المقابلات التى أجريت معه عام ١٩٧٩ يتذكر **هابرماس** تلك الفترة وتأثيرها فيه فيقول: «كان المناخ السياسى فى بيت والدىّ غير محسوس فى ذلك الوقت، وكان الطابع الغالب هو التواؤم البورجوازى مع جوّ سياسىّ لم يكن المرء يتوحد معه تماما، كما لم يكن ينقده بصورة جادة. إن ماحدد دوافعى السياسية حقا هو عام ١٩٤٥ الذى التقت فيه إيقاعات حياتى الشخصية مع أحداث تاريخية كبرى. فقد كان الراديو يذيع محاكمات نورنبرج، وكانت دور السينما تعرض أولى الأفلام الوثائقية حول الحرب المنتهية، والأفلام التى تصور معسكرات الاعتقال... وهكذا، أصبح تاريخنا الخاص فجأة تحت الأضواء التى أظهرت كل الجوانب دفعة واحدة.... ورأى المرء، فجأة، أن النظام الذى عاش فيه هو نظام مجرم سياسيا، وهو أمر لم أكن قد تصورته إطلاقا»(١).

تحت شعارى: «إعادة البناء» و«إعادة التربية» فى الجمهورية الفيدرالية البازغة بعد الحرب، وبتدعيم من قوى التحالف المنتصرة، كان على الجيل الذى ينتمى إليه **هابرماس** أن يعيد تشكيل الحياة، على المستويين الفكرى والأخلاقى. أما **هابرماس** نفسه، فقد أخذ يلتهم الكتب التى بدأت تظهر ضمن سلاسل علمية وفكرية ناشئة، وخاصة كتب الماركسية اللينينية، وبدأت اكتشافاته فى عالم الفن والأدب الحديث، فتعرف على الاتجاه التعبيرى فى الرسم، وقرأ **توماس مان وهيرمان هيسه وفرانز كافكا وألبير كامو؛ وجان بول سارتر** الذى كان معروفا فى ألمانيا ككاتب روائى ومسرحى، وكانت مسرحياته تعرض فى مدن كثيرة، منها كولونيا، ودوسلدورف حيث كان **هابرماس** يذهب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمشاهدتها. وكان طموحه في اثناء دراسته الثانوية أن يصبح صحفيا(٢).

في الفترة من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٣ تلقى **هابرماس** عددا من الصدمات المؤثرة في تكوينه الفكرى، فقد شعر بالرعب وخيبة الأمل في تأسيس دولة ديمقراطية حرة عندما لاحظ بعض الأمور، منها ظهور الأعلام ذات الألوان الأسود والأبيض والأحمر (التى تذكّر بفترة حكم النازى) في اجتماع لأحد الأحزاب في اثناء انتخابات أول برلمان بعد الحرب، ونجاح رجل مثل **زيبوم** See-bohm الذى يجسد استمرارا لافكار الاشتراكية الوطنية، ودخوله وزيرا للمواصلات في أول حكومة بعد الحرب، ومنها مشروعات حكومة **اديناور** لإعادة التسلح، وعودة الأساتذة الجامعيين النازيين إلى مناصبهم، كان مصدر الرعب الذى سيطر على **هابرماس** هو مابدا وكأنه فشل في إحداث قطيعة مع فترة النازى، وعجز عن بناء هوية سياسية، وكأن الألمان لم يتعلموا الدرس.

على المستوى الشخصى، أسست هذه الصدمات لدى **هابرماس** الوعى بضرورة التسلح بنظرة سياسية، وكشف مايكون هناك من توجهات سياسية في نظرية ما أو في فلسفة ما. في عام ١٩٤٩ بدأ دراسته الجامعية بجامعة جوتنجن Göttingen متخصصا في الفلسفة، لكنه كان يتابع بصورة منتظمة المحاضرات التى تلقى فى مجالات الاقتصاد السياسى والتاريخ وعلم النفس والتحليل النفسى والأدب، وتابع دراسته في جامعة زيوريخ، ثم جامعة بون التى حصل منها عام ١٩٥٤ على درجة الدكتوراه في الفلسفة برسالة موضوعها «المطلق والتاريخ: الانقسامية في تفكير شيلنج»، تحت إشراف كل من **إريك روتهاكر**، و**أوسكار بيكر**. وفى اثناء دراسته الجامعية، كان **هابرماس** على صلة بعدد من الصحف والمجلات التى كان ينشر فيها مقالات في الأدب والفن والثقافة، وبحوثا حول تاريخ ومفهوم الأيديولوجيا، وحول منظومات الأفكار. أما الدراسة التى لفتت إليه الأنظار كباحث ومفكر واعد، فهى تلك التى نشرها عام ١٩٥٣ بعنوان «التفكير مع **هايدجر** ضد **هايدجر**» Denken mit Heidegger geen Heidegger. فقد كانت فلسفة **هايدجر** ذات تأثير هائل، سواء في المانيا أو فرنسا، بوصفها تمثل اتجاها ميتافيزيقيا يقوم على التحليل الانطولوجى للواقع، أى فهم الظواهر الإنسانية الواقعية في عمقها الوجودى فهما فلسفيا، وكان **هابرماس** نفسه قد عاش هذه الفلسفة التى دفعته إلى الاهتمام بالوعى الفردى والوعى الجماعى، ومحاولة الكشف عن قدرة هذا الوعى في تحديد نمط الوجود، والانفلات من الزيف والاستلاب، فتأسست لديه البدايات الأولى التى قادته إلى التطلع نحو التحرر الاجتماعى، وذلك من خلال تحديد منظور سوسيولوجى يرتبط بالوعى الفردى، وهو المنظور الذى لاحظ **هابرماس** غيابه في فلسفة **هايدجر** التى توقفت عند تفكيك ميتافيزيقا العقل، فأراد هو نفسه أن يستكملها بتفكير نقدى(٣)، وهو ماسيتجلى في أعماله اللاحقة لفترة التكوين.

خلال دراسته الجامعية، تعرف **هابرماس** على أعمال **ماركس** الشاب، وذلك بمساعدة أستاذه **لوفيت**، وحفزته تلك الأعمال إلى تطوير أطروحات حولها، كما قرأ كتاب **جورج لوكاتش** «التاريخ والوعى الطبقى» وأعجب به. وفى الفترة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦ تفرغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هابرماس للعمل في الصحافة. وفي عام ١٩٥٥ قرأ كتاب «جدل التنوير» Dialektik der Aufklärung الذي ألفه هوركهايمر وأدورنو.

ويقول هابرماس إن مافتنه بهذين المؤلفين هو أنهما لايتلقيان ماركس، بل يستخدمانه: «بالنسبة لي، كان الاستناد إلى التقاليد الماركسية بصورة منظمة خبرة هائلة: فهما لايؤلفان كتابا تاريخيا عن أرسطو أو كانت أو هيجل، وإنما يضعان نظرية حول التطور الجدلي للمجتمع الراهن، بالتفكير من داخل تراث ماركس. لقد بدا لي ذلك أمرا جليلا»[٤]. ومن الجدير بالذكر أن قراءة هابرماس لـ«جدل التنوير» قد حفزته إلى الانشغال بقضية العقل، والاهتمام بتكوين موقف فكري مختلف عن موقف ممثلي الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت، كما سنبّين فيما بعد.

في عام ١٩٥٦، وبناء على اقتراح أحد المسئولين في الصحيفة التي يعمل بها، قام هابرماس بمقابلة أدورنو في معهد البحث الاجتماعي في جامعة فرانكفورت، وعرض أدورنو عليه أن يعمل أستاذا مساعدا بالمعهد، وبالفعل التحق هابرماس بالمعهد، وقامت بين الاثنين علاقة زمالة وصداقة ظل هابرماس يتحدث عنها باحترام. وفي المعهد، تعلم هابرماس البحث الاجتماعي الامبيريقي، واشترك مع ثلاثة من زملائه في إجراء دراسة واقعية حول الوعي السياسي لدى طلاب جامعة فرانكفورت، استغرقت حوالي ثلاثة أعوام (١٩٥٧ ـ ١٩٥٩)، وأسهم هابرماس في إعداد التقرير النهائي لهذه الدراسة بكتابة جزء عن مفهوم المشاركة السياسية، وتحليل البيانات الإمبيريقية المتعلقة بالتصرف السياسي، وصورة المجتمع لدى عينة الطلاب الذين أجرى بينهم البحث[٥].

حصل هابرماس على منحة دراسية (١٩٥٩ ـ ١٩٦١) من جمعية البحوث الألمانية DFG، وذلك لإعداد رسالة التأهيل للأستاذية، وموضوعها «تغير بنية المجال العام»، غير أن الرسالة لم تناقش في جامعة فرانكفورت، حيث طلب هوركهايمر من هابرماس القيام ببحث تكميلي يعالج فيه بعض المسائل السوسيولوجية، فاتجه هابرماس إلى تقديمها لجامعة ماربورج، تحت إشراف أبندروت W. Abendroth. وقبل استكمال إجراءات المناقشة والحصول على الدرجة، دعي هابرماس لشغل وظيفة أستاذ للفلسفة بجامعة هايدلبرج، فقبل الدعوة، وكان موضوع المحاضرة الافتتاحية لتوليه هذه الوظيفة هو «نقد هيجل للثورة الفرنسية». وفي فترة هايدلبرج (١٩٦١ ـ ١٩٦٤) تعرف هابرماس على هانز ـ جورج جادامر Hans - Georges Gadamer الذي عمق اهتمام هابرماس بالهرمنيوطيقا، وجرى بينهما حوار مهم استمر لفترة طويلة. وفي عام ١٩٦٤ انتقل هابرماس إلى جامعة فرانكفورت ليعمل أستاذا للفلسفة وعلم الاجتماع، ويزامل أستاذه القديم أدورنو الذي توفي عام ١٩٦٩. وكانت المحاضرة الافتتاحية بعنوان «المعرفة والمصلحة». وظل في فرانكفورت سبع سنوات نشر خلالها ثلاثة كتب هي: الحركة الطلابية (١٩٦٧/٦٨)، المعرفة والمصلحة (١٩٦٨) والتقنية والعلم بوصفهما أيديولوجيا (١٩٦٨)، وزار الولايات المتحدة الأمريكية (مابين ١٩٦٧ و ١٩٦٨) حيث قام بالتدريس في المدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية في نيويورك. وفي عام ١٩٧١، وعلى إثر خلافات حادة مع الطلاب، الذين رأى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعضهم أن **هابرماس** قد تحول من الموقف اليسارى التقدمى المناصر للاتجاهات الاشتراكية، إلى الموقف الإصلاحى الراديكالى، ورأى البعض الآخر أن موقفه ليس إلا ليبراليا نقديا، غادر **هابرماس** فرانكفورت، ليصبح، بالاشتراك مع **كارل فريدريش فون فايتسكر**، مديرا لمعهد **ماكس بلانك** للبحوث حول شروط حياة العالم العلمى والتقنى، وهو المعهد الذى كان قد أسس فى مدينة شتارنبرج Starnberg. ويمكن القول إن الفترة التى قضاها **هابرماس** فى هذا المعهد (١٩٧١ ـ ١٩٨١) كانت فترة التبلور والتميز لفكره النقدى، والخصوبة الواضحة فى إنتاجه الفلسفى والسوسيولوجى وبروزه كمفكر لامع له مواقفه الفكرية والسياسية الواضحة، كما أنها الفترة التى دخل خلالها فى حوارات مهمة مع بعض المفكرين (من أشهرها حواره مع نيكلاس لومان)، ونشر كتابيه «نحو إعادة تشييد المادية التاريخية» و«نظرية الفعل التواصلى». وأخذ تأثير هابرماس يزداد فى الأوساط الثقافية فى المجتمع الألمانى، وزار العديد من الجامعات والمؤسسات الأوربية والأمريكية، وحصل على جائزة **هيجل** من مدينة شتوتجارت (١٩٧٣) وجائزة **فرويد** من أكاديمية اللغة والشعر بمدينة دار مشتات (١٩٧٦) وجائزة **أدورنو** من مدينة فرانكفورت (١٩٨٠).

بسبب خلافات تنظيمية، استقال **هابرماس** من إدارة معهد ماكس بلانك عام ١٩٨١، وفى عام ١٩٨٣/٨٢ تلقى دعوة للعودة كأستاذ لعلم الاجتماع والفلسفة بجامعة فرانكفورت، فقبلها، وظل يعمل بهذه الجامعة حتى إحالته إلى التقاعد عام ١٩٩٤، ومن أهم الأعمال التى صدرت له خلال هذه الفترة: «الوعى الأخلاقى والفعل التواصلى»، و«الخطاب الفلسفى للحداثة»، و«التفكير مابعد الميتافيزيقى». ولازال **هابرماس** يثرى الساحة الفكرية بأعماله المتميزة.

هابرماس والنظرية النقدية: انتماء واختلاف

فى سياق الزخم النقدى الذى شهدته الحياة الفكرية فى أوربا فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، أنشئ «معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعى» عام ١٩٢٣ كتتويج لجهود بحثية كانت تقوم بها مجموعة من الباحثين الشبان فى مقدمتهم **فيلكس ڤايل**. وتولى رئاسة المعهد فى فترته الأولى (١٩٢٣ ـ ١٩٣٠) **كارل جرونبرج**، ثم اضطلع **هوركهايمر** بإدارته من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٣. ومن بين من ضمهم المعهد فى ذلك الوقت: هربرت **ماركوزه وليو لوفنتال وإيريك فروم**، وتيودور **أدورنو وفرانز نويمان**، **اوتو كرشهايمر**.

وانخرط هؤلاء وغيرهم فى فرق بحثية اهتمت بإجراء بحوث نظرية وميدانية نقدية حول النظام الاجتماعى والبنى الاقتصادية والظواهر الثقافية والفكرية، وجوانب النمو النفسى للأفراد فى المجتمعات الرأسمالية الغربية. وتميزت أعمال هذه المجموعة فى تلك الفترة بانفتاحها على تيارات فكرية وفلسفية عديدة أهمها أفكار **ماركس** الشاب، وبالاهتمام بالدور المستقل الذى يمكن أن يلعبه الوعى الإنسانى، كما تميزت بموقف مناهض للنزعة الوضعية فى العلوم الاجتماعية. وكانت المجموعة على صلة فكرية وثيقة بكل من **إرنست بلوخ وكارل كورش وڤالتر بنيامين**.

وفى هذه المرحلة، كان من الواضح أن **جورج لوكاتش**، بصفة خاصة، يمارس تأثيره الكبير عليهم،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هابرماس

وبالذات بالنظر إلى أطروحاته المتضمنة فى كتابه الأشهر «التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣)، وأهمها مايتصل بظاهرة «التشييئ» Verdinglichung التى صارت، وفقا لتحليله، مشكلة بنائية محورية فى المجتمع الرأسمالى. لقد رأى باحثو فرانكفورت أن **لوكاتش** واحد من الذين أعادوا اكتشاف الأبعاد الفلسفية (الهيجلية) والإنسانية للنظرية الماركسية، وأفاد **هوركهايمر** فى المرحلة المبكرة لبناء النظرية النقدية من مقولتى «التبادل» و«المقايضة السلعية». بيد أن جماعة فرانكفورت اختلفت مع **لوكاتش** فيما يتعلق بـ«الرسالة التاريخية» المزعومة للبروليتاريا (الطبقة العاملة)، وبالدور الطليعى للأحزاب الشيوعية، واستخدام العنف. وقد تولد هذا الاختلاف فى ضوء الظروف التى شهدتها المجتمعات الأوربية شرقا وغربا(٦).

فى فترة حكم النازى، أغلق المعهد. وحين اضطر أعضاؤه إلى الهجرة القسرية إلى خارج ألمانيا، حرصوا على استمرار عملهم، فنقلوا المعهد إلى المهجر (الولايات المتحدة الأمريكية) وظلوا هناك حتى عام ١٩٤٩، وبرز فى أعمالهم فى تلك الفترة الربط بين العوامل النفسية والعوامل الاجتماعية. ومن بين أعمال **هوركهايمر** الغزيرة فى تلك الفترة، مجموعة من المقالات حول النظرية الاجتماعية، والسلطة، والعائلة، والمادية الجدلية، والثقافة الجماهيرية. وقد عَرف **هوركهايمر** النظرية النقدية بأنها فى جوهرها نقد للأيديولوجيا السائدة وسلبها (نفيها) من أجل مجتمع إنسانى حقيقى، وذهب مع **ادورنو** ـ فى كتابهما «جدل التنوير» (١٩٤٧) ـ إلى أن فلسفة التنوير فى صورها المعاصرة، رغم زعمها بتحرير الإنسان من عبودية الخوف والأساطير، قد استسلمت فى ظل المجتمع الراهن ـ لأساطير من نوع جديد، مثل أسطورة التكنولوجيا والسلطة، والتسليح، وإنتاج السلع، مما أغلق الآفاق أمام الإنسان للتأمل الذاتى. لكى ينتقد المجتمع وينتقد ذاته، وأن فكر التنوير ينبغى أن يستعيد دوره فى تحرير الإنسان من الأساطير الخرافية، القديم منها والمعاصر، وأن يدفع الإنسان إلى مبادرة الفعل الحر التى تساعده على خلق شروط تمكنه من تنمية طاقاته واستعادة جدليات السلب إلى العقل واللغة. وكان من الواضح أن الكتاب يعكس نظرة تشاؤمية ميزت أعمال **هوركهايمر وأدورنو** فى هذه المرحلة التى شهدت هيمنة واسعة لأجهزة الدولة وعقلنة لكل مجالات الحياة (٧).

وفى فترة المنفى أنجز **ادورنو** بعض الدراسات حول فلسفات **هيجل وهوسرل**، وانصرفت معظم أعماله إلى البحث فى مجال الثقافة عموما، والموسيقى خصوصا. أما **ماركوزه**، فقد أصدر فى هذه الفترة، أحد أهم كتبه وهو «العقل والثورة: هيجل و نشأة النظرية الاجتماعية» (١٩٤١)، الذى يحاول فيه إبراز الدور الهام الذى لعبه الجدل بوصفه أداة نقدية لكشف عداء النزعة الوضعية فى الفكر الاجتماعى لقيم العقل والحرية من ناحية، وفضح هيمنة البنى المجتمعية القائمة وتسلطها على الفرد من ناحية أخرى(٨).

كان من الواضح فى أعمال أبرز ممثلى جماعة المعهد، وهم **هوركهايمر وأدورنو وماركوزه**، فى أثناء المنفى، أنهم يسعون إلى التعمق تحت سطح الحياة الاجتماعية، وكشف الأقنعة والمسلمات الزائفة التى تعوق فهم كيفية اشتغال العالم، وإبراز طبيعة التناقضات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكامنة خلف ماهو ظاهر في حياة الناس والمجتمع. ومع أنهم كانوا يستلهمون روح ماركس الشاب، فإنهم اتجهوا في الوقت نفسه إلى الإفادة من التحليلات الفرويدية لتطوير فهم أعمق لعلاقة الفرد بالمجتمع في ظل النظام الرأسمالي، من أجل تحرير الوجود الإنساني من عوامل القمع ومن الضوابط الخانقة المحيطة به، خاصة مع النمو المتعاظم لاستخدام التكنولوجيا المعقدة.

من الجدير بالذكر أنه بعد عودة **هوركهايمر وأدورنو** إلى ألمانيا عام ١٩٤٩، وإعادة افتتاح معهد البحث الاجتماعي عام ١٩٥٠، ظهر اسم «مدرسة فرانكفورت» ليشير إلى هذا التيار النظري والبحثي النقدي، والذي كان قد بدأ في العشرينيات. من هنا صار مصطلح «النظرية النقدية» مرادفا لـ«مدرسة فرانكفورت». وخلال الخمسينيات والستينيات كانت النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت) تمر بمرحلة جديدة من أهم سماتها:

١ـ اضطلاع كل من **هوركهايمر وأدورنو** بمهام بحثية مختلفة. فرغم مؤلفاتهما المشتركة، فإن أدورنو قد اتجه إلى نقد علم الاجتماع الوضعي ـ الإمبيريقي، ومحاولة تقنين نظرية عن المجتمع، وربما كان كتابه «الجدل السالب» هو قمتها. كما نشر أهم دراساته في الأدب والفن والموسيقى ونظرية المعرفة والإستطيقا. أما **هوركهايمر** فقد انصرف إلى إعادة قراءة التراث الفلسفي، وكتابة ملاحظات عن ألمانيا قبل الحرب وبعدها، واتسمت أعماله في هذه المرحلة بمزيد من التشاؤم وبنزعة اكتئابية تصل إلى حد العدمية . ويشار إلى كتابه «الفجر: ملاحظات عن السنوات من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٩» والذي نشر عام ١٩٧٤، باعتباره دليلا على هذه النزعة.

٢ ـ بروز بعض المفكرين في ألمانيا ليمثلوا جيلا ثانيا مرتبطا، بصورة أو بأخرى، بالنظرية النقدية، لكنه لايتطابق فكريا مع الجيل الأول. وإذا كان مفكرون مثل **الفريد شميت وكلاوس أوفه وأوسكار نيجت و البرشت فيلمر**، هم من أبرز ممثلي النظرية النقدية في مرحلتها المعاصرة فلا شك في أن **هابرماس** هو أظهر ممثلي النظرية النقدية في مرحلتها المعاصرة، فهو ينتمي إلى التراث النقدي، لكن أعماله تشير إلى مرحلة جديدة مختلفة. وهذا ماسأحاول توضيحه .

ذكرت من قبل أن **هابرماس** قد التقى **بأدورنو** للمرة الأولى عام ١٩٥٦، وأن علاقتهما قد توثقت وصارت صداقة قائمة على الاحترام المتبادل، ويعتز بها هابرماس(٩)، وأن **هابرماس** قد قرأ كتاب **أدورنو وهوركهايمر** «جدل التنوير» للمرة الأولى عام ١٩٥٥ وأعجب به. ويمكن القول أن الجانب الأعظم من الإنتاج الفكري **لهابرماس** هو، على نحو ما، حوار مع هذا الكتاب وقضاياه الأساسية. وربما كانت ذروة هذا الحوار هي مقالته المعنونة «التشابك بين الأسطورة والتنوير: هوركهايمر وأدورنو»، والتي تمثل الفصل الخامس من كتابه «الخطاب الفلسفي للحداثة»(١٠). ويرى البعض أن **هابرماس** في هذا الفصل يصفي حساباته مع تراث مدرسة فرانكفورت الكلاسيكي(١١) .

يرى **هابرماس** أن **هوركهايمر وأدورنو** قد وظفا نقد الأيديولوجيا (الذي كان ماركس قد قدمه لفضح مايختفي وراء النظريات من مزاعم قمعية) لنقد العقل

البورجوازى كله، وبصورة إجمالية، بحيث وضعا هذا هذا العقل موضع الشبهة. ومن هنا بدا أن العقل يخون نفسه، أو هو يلغى ذاته بذاته. والتعامل مع هذه المفارقة هو جوهر النقد الذى يوجهه **هابرماس** للنظرية النقدية لدى كل من **هوركهايمر وأدورنو**، بل يمكننا القول إنه جوهر المشروع الفكرى الهابرماسى كله، الذى ينتقد العقل، ولكن ليس على الإجمال، بل يبحث عن العناصر العقلانية فى الحداثة بوصفها (أى الحداثة) مشروعا غير مكتمل، أو هو، بعبارة أدق، يعيد صياغة العلاقة بين النظرية والممارسة .

يناظر **هابرماس** بين موقف مؤلفىْ «جدل التنوير» وبين موقف **نيتشه** فى كتابه «نحو جينيالوجيا الأخلاق» الذى حاول مواجهة معضلة العقل بالرجوع إلى الأسطورة الأصلية: كيفية نشأة الأشياء، مستمدا معياره من نظرية القوة (وليس من نظرية العقل). وينتقد **هابرماس** النزعة التشاؤمية التى طبعت النظرية النقدية فى الخمسينيات والستينيات، وموقف أدورنو الذى كان يعى المشكلة/ المفارقة ولكنه لم يقدم مشروعا لمواجهتها. وفى مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٧ يلخص **هابرماس** اعتراضاته على ذلك الموقف بقوله: «لقد صاغ **أدورنو** الأفكار النظرية فى صورة حكمية aphoristisch، وكان يتطلع إلى الوصول بالفكر، مجزءا، إلى مستوى البرنامج، وفى المقابل، ابتعد عن ممارسة العلم بمسافة كبيرة جدا فى رأيى . وقد أفضى ذلك إلى مواطن ضعف ثلاثة، أولها أن النظرية النقدية لم تأخذ المداخل التى تطورت فى العلوم الاجتماعية وفى الفلسفة التحليلية مأخذ الجد، ولم تربط نفسها بها بصورة منتظمة على نحو ماكانت تزعم إبان نشأتها، وهنا تجئ النقطة الثانية، حيث أظهرت النظرية النقدية نفسها فى صورة نقد للعقل الأداتى على مستوى مجرد، ولم تسهم فى إجراء تحليل إمبيريقى لمحتوى واقع مجتمعى بالغ التعقيد . وثالثا وأخيرا، فإن النظرية النقدية لم تقم حسابا واضحا لأسسها المعيارية ووضعها الأصلى. فقد أنكر **أدورنو** إمكانية التأسيس العلمى المنظم لمصطلح العقل الذى كان هو نفسه يطالب به بصورة ضمنية. وكان هذا الوضع، بالنسبة لى، هو السبب فى أنى قد شرعت فى العمل على صياغة نظرية فى الفعل التواصلى، أى الفعل الموجه نحو مطلب الصحة»(١٢).

إن مدرسة فرانكفورت، على نحو مايمثلها **هوركهايمر** و**أدورنو**، قد صنعت نهايتها عندما انحرفت إلى النقد الإجمالى للعقل. وكان ذلك هو المسوغ لاختلاف هابرماس معها. ومن هنا ينبغى ألا ننظر إلى هابرماس بوصفه مجرد وريث لمدرسة فرانكفورت، بل بوصفه منتميا إليها ومختلفا عنها، إذ أنه قد سعى إلى إعادة تحديد أهم قضاياها، وتطوير أهم أطروحاتها، على نحو أصيل.

النظرية ـ الممارسة: إعادة تحديد المشكلة

تنطلق النظرية النقدية من مسلمة رئيسية مؤداها أن نظرية المجتمع تابعة بالضرورة من الفلسفة، وأنها فى جوهرها نظرية مادية فى التاريخ(١٣)، والفرضية المحورية التى ينهض عليها المدخل التاريخى الفلسفى هى أن للتاريخ هدفا محايثا، وأن هذا المعنى الضمنى لتاريخ العالم قد وُجدَ فى التقاليد الفلسفية فى الغالب بسبب تشكل التقدم نحو هدف انشغلت به الميتافيزيقا على الدوام . وقد كان محرك التاريخ دائما هو «ذات تاريخية»

افتراضية: الله، أو الطبيعة، أو العقل، أو أخيرا في الصياغة المادية، الكائن النوعي الذي ينتج ذاته، أي الإنسان . من هنا، كان هوركهايمر يرى أن البحث الاجتماعي، بوصفه فلسفة للتاريخ، يطمح إلى الكشف عن المسيرة الكلية للمجتمع، بافتراض أن ثمة تحت السطح الفوضوي للأحداث بنية ـ يمكن فهمها والتعرف عليها ـ لقوى فعالة، وأن التاريخ لاينظر إليه على أنه مظهر للتعسف البحت، بل باعتباره دينامية محكومة بقوانين، ومن ثم فمعرفته تعد علماً، وتلك البنية الموجودة تحت السطح الفوضوي للأحداث هي عند هوركهايمر، كما عند ماركس، نتاج للعمل المجتمعي، فالناس أنفسهم هم منتجو شكل حياتهم، وبنية التاريخ هي نتاج لعملية ديالكتيكية بين الإنسان والطبيعة .

لقد شاءت النظرية النقدية أن تكون نقدا لأيديولوجية المجتمع البورجوازي منطلقة في ذلك من الاقتصاد السياسي الماركسي، فهي لاتشارك ماركس فقط فيما ذهب إليه من أن جوهر المجتمع، موضوع التحليل، محدد بعملية إعادة الإنتاج المادية، وأنه مجتمع رأسمالي، بل هي تنزع إلى مشاركته أيضا في فهمه للعلاقة بين النظرية والممارسة، فمعيار الحقيقة لكل جهد نظري يكمن، حسب ماركس، في الممارسة الناجحة، وعلى الإنسان أن يبرهن على حقيقية فكره وواقعيته وقوته في الممارسة Praxis . وتذهب الماركسية إلى أنه من الممكن، من خلال معرفتنا قوانين حركة المجتمع، والتي تتبدى في الاقتصاد السياسي، صياغة تعميمات، ليس فقط حول مسيرة التاريخ اللاحقة، بل أيضا حول أشكال تجاوز البنية الرأسمالية للمجتمع إلى شكل أفضل وأكثر إنسانية لتنظيم المجتمع في الاشتراكية، ففي الاشتراكية فقط يبدأ التاريخ الحقيقي للإنسانية، وهو تاريخ لا يظل الناس فيه بلاً وعي، وإنما هم يصنعون تاريخهم بالوعي، وبالعقل.

إن فكرة ضرورة التحول في حد ذاتها قد تبدو واضحة في النظرية النقدية. أما «كيفية» حدوث التحول، و«اتجاه» التحول، فتظل مسائل غير واضحة . فإذا كانت نقطة الانطلاق في النظرية الماركسية هي أن التناقضات في الظروف التي يجري في ظلها إنتاج المجتمع البورجوازي هي نفسها التي ستخلق، في الوقت ذاته، الشروط التي سوف تؤدي بالمجتمع إلى حلها حلاً تحرريا، فإن النظرية النقدية قد وجدت نفسها بإزاء حقيقة لاتستطيع تجاهلها، وهي أنه لم توجد ثورة اشتراكية أصيلة، أي لم توجد ثورة لتشييد مجتمع اشتراكي بالمعنى التحرري، وأن الدول الرأسمالية كانت قادرة باستمرار على تطوير الميكانزمات التي تضمن لها تجاوز الأزمات التي تهدد النسق . صحيح أن المجتمع اليوم لايزال ـ حسبما يذكر أدورنو ـ يشهد تناقضا بين أوضاع قوى الإنتاج وأوضاع علاقات الإنتاج، ومن ثم فهو ـ عند أدورنو ـ مجتمع رأسمالي متأخر Spätkapitalistische Gesellschaft (١٤)، إلا أن النظرية النقدية تشك في أن الأزمة قد أدت، أو هي بإمكانها أن تؤدي، إلى تجاوز النسق إلى مجتمع أفضل، وذلك لأن «الفاعل» الذي يضطلع بقلب نظام المجتمع، أي البروليتاريا (الطبقة العاملة) قد أصبح جزءا من النسق، وبالتالي لايتوقع منه أن يقوم بهذا الدور . باختصار، فإن ممثلي النظرية النقدية الأوائل قد خاب أملهم في القوة التحررية المنوط بها دور الثورة، وذلك بسبب التطورات

التاريخية التي شهدتها مجتمعات الغرب (والشرق ايضا) خلال القرن العشرين .

في الأربعينيات، لم يكن باستطاعة **هوركهايمر وادورنو** في كتابهما «جدل التنوير» أن يذكرا كيفية الخروج من الأزمة، وفي نهاية الستينيات وصل **ادورنو** إلى نتيجة مؤداها أن العملية المجتمعية برمتها تقع في «الحَجْر» Bann[١٥]. وهذا معناه انه لم تعد هناك ممارسة اصلا للنظرية النقدية . وإذا كان هذا الجانب (الممارسة) الذى طالما اكدت عليه النظرية في منطلقاتها الأولى قد غاب، فعلام إذن تراهن؟

لقد ابتعدت النظرية النقدية عن الماركسية حين فقدت الفاعل الثورى، وهو المرسل إليه، أو المستهدف -Adres sat الذى كان من الممكن، أو المفترض، أن تصوغ له نظرية ذات قصد عملي، كما أنها، في الوقت نفسه، قد نأت بنفسها عن النظرية التقليدية التي تعتبر نفسها علما وليس فلسفة للمجتمع، وهكذا وجدت النظرية النقدية نفسها في عزلة عن كل من الفهم التقليدى والفهم الماركسي، وقد تركزت جهود **هابرماس** الأولى، والتى تعد دعامات أساسية لمشروعه الفكرى، على هذه القضية: تفعيل دعوى مدرسة فرانكفورت المتمثلة في صياغة نظرية ذات قصد عملي تحررى على أساس علمي، أى نظرية موجهة نحو الممارسة . وكان ذلك مشروعا يحتاج إلى تأسيس، أى إلى إعادة تحديد العلاقة بين النظرية والممارسة . وقد قام **هابرماس** بهذه المهمة من خلال عدة أعمال تتعمق في تاريخ العقل، وتحولات الفعل، والأسس المعرفية للعلوم .

فيما بين عامى ١٩٦١ ـ ١٩٦٣ كان **هابرماس** قد ألقى عددا من المحاضرات ونشر عددا من الدراسات التى ينتظمها كلها جهد حَفْرى يقتفى طبيعة العلاقة بين النظرية والممارسة في الفكر الاجتماعي، متتبعا، بنظرة نقدية، أهم الاتجاهات الفلسفية من حيث موقف كل منها من المسألة الاجتماعية، وتصورها للنموذج السياسي الأمثل، وعلاقة تلك التصورات بما طرأ على البنى المادية المعرفية في المجتمعات الغربية الليبرالية من تغيرات[١٦] . وكان من الواضح أن الأفق الذى يستشرفه ذلك الجهد هو ضخ دماء التجديد والحيوية في شرايين النظرية النقدية، وكسر القيود التى حاصرت الوعى النظرى .

يلاحظ **هابرماس** أن التحول من المذهب السياسي الكلاسيكي إلى العلم السياسي الحديث قد صاحبه تحول حاسم في التصورات الخاصة بعلاقة النظرية بالممارسة . ففي أعمال **أرسطو** تمثل «السياسة» -Pol itik جزءا من الفلسفة العملية، ولم تكن العلاقة بين النظرية والممارسة موضع تساؤل أصلا، فالفلسفة كانت تهدف إلى التعرف على الكون وعلى الموجود ككل، وكانت نموذجا تفسيريا لإدراك عالم الطبيعة وعالم الإنسان، وبالتالي كانت منصرفة إلى كمال الحياة . إن العقيدة السياسية الكلاسيكية كانت استمرارا واستكمالا عمليا للفلسفة، «لكن هذا الوادى الذى يمثله هذا التقليد قد أخذ يجف عند عتبة القرن التاسع عشر، كلما انسرب تيار الحياة الفلسفى في قنوات العلوم الفردية، حيث تقوم العلوم الاجتماعية البازغة من جهة، ونظم القانون العام من جهة أخرى، بتحويل المياه عن السياسة الكلاسيكية . وقد تمخض تفكيك جسم السياسة العملية عن تأسيس السياسة على غرار نموذج علم الخبرة الحديث الذى

لايربطه بتلك «السياسة» القديمة سوى الاسم، وأخذت تلك «السياسة» تبدو وكأنها موضة قديمة، بل إن حقها في الوجود في إطار الفلسفة ذاتها قد أصبح محل نزاع. فمنذ انشغل «هوبز» في منتصف القرن السابع عشر بمسألة شكل الدولة وقوتها، لم يعد يمارس «السياسة» بالمفهوم الأرسطي، بل صار يمارس الفلسفة الاجتماعية»[١٧]. فعند أرسطو فهمت السياسة بوصفها مبدأ للحياة الطيبة والعادلة، واستكمالا للأخلاق، وكانت تشير إلى الفعل الإنساني، أي إلى «الممارسة» Praxis بالمعنى الإغريقي الضيّق، ولم يكن لها أية علاقة بالتقنية Techne، أي بالإنتاج الفني للأشياء، بل كان هدفها النهائي هو دائما تنمية الشخصية وتحقيق نظام من السلوك الفاضل لدى مواطني «المدينة» Polis . وهذا يعني أن نهجها كان تربويا وليس تقنيا، وكان أرسطو يؤكد على أن السياسة، والفلسفة العملية عموما، في مطلبها المعرفي، لايمكن قياسها بالعلم الصارم، لأن موضوعها هو الحق والفضيلة، أما هوبز فيريد أن يصنع السياسة من أجل معرفة جوهر العدالة، أي القوانين والمعاهدات، وهذا المطلب ينحو منحى المثل الأعلى المعرفي المعاصر للعلم الطبيعي الجديد، والذي مؤداه أننا نعرف الشيء بقدر قدرتنا على إنتاجه[١٨] .

هكذا تغير معنى كل من الفلسفة والسياسة مع ظهور العلوم الحديثة التي كانت العلوم الطبيعية في طليعتها . فبعد أن كان العقل، أي قدرة الإنسان على التأمل والتفكير، هو أمل الإنسان في الهداية إلى الفعل العملي، وكان واجب العقل هو شق ضبابية سلطة القهر الداخلي والخارجي وعماءها، متوسلا بالفلسفة التي كانت هي الأداة وهي الأساس، أو النظام المعرفي الذي تستند إليه كل العلوم الفردية، تفتتت الوحدة بين الفلسفة والعلم، بل إن نظرية المعرفة الفلسفية قد استسلمت للنظرية العلمية، وصار التفكير منحصرا في إنتاج معرفة تدور حول كشف قوانين الوجود الطبيعي، بل والاجتماعي أيضا، وهي معرفة تحولت إلى ضرب من التكنولوجيا، بحيث أصبحت تهدف إلى تحقيق إمكانية هيمنة أوسع على العالم . ويقول هابرماس في هذا الصدد إن الصعوبة الرئيسية في علاقة النظرية بالممارسة تزداد باستمرار، ليس بسبب الوظيفة البحتة للعلم الذي صار سلطة تقنية، وإنما بسبب أننا، في ظل الحضارة المعلمنة verwissenschaftlichte Zivilisatian لم نعد قادرين على التمييز بين السلطة التقنية والسلطة العملية، فعملية العلمنة لا تتجه صوب تحقيق هدف الإجماع العقلي من جانب الناس إزاء السيطرة العملية على مصائرهم، بل هي تنزع إلى الوصول، تقنيا، إلى التصرف في التاريخ على نحو غير عملي وغير تاريخي، بضرب من الإدارة المنضبطة للمجتمع[١٩] .

في دراسته التي أعدها للحصول على درجة الأستاذية، ونشرت عام ١٩٦٢ بعنوان «تغير بنية المجال العام» يتتبع هابرماس، من زاوية أخرى، ماأصاب الوعي الجماعي في المجتمعات الغربية الحديثة من تحولات، وذلك بالنظر إلى الأدوات التي تصوغ هذا الوعي، والتي من أهمها أساليب الدعاية والإعلام . وتنهل الرؤية الفلسفية المؤطرة لهذه الدراسة من رافدين أساسيين هما الماركسية في نقدها للأيديولوجيا، وفينومينولوجيا الروح الهيجلية، إذ أدرك هابرماس أن هذين الرافدين هما أقدر الصيغ الفلسفية على الإيغال في عمق الظاهرة التي يدرسها . وتتضافر مع هذه الرؤية

الفلسفية معالجة سوسيولوجية تبرز القدرات التي كانت قد نمت لدى هابرماس منذ التحاقه بمعهد البحث الاجتماعي في فرانكفورت في أواسط الخمسينيات من ناحية، وتكشف عن إفادة واعية من علوم القانون والاقتصاد والتاريخ في تحليل الظاهرة وتفسيرها، من ناحية ثانية .

يقدم هابرماس في هذه الدراسة النظرية التاريخية النقدية المدعمة بالوثائق، وصفا لمشهد عريض يمثل نشأة الليبرالية الغربية في القرن الثامن عشر، وتحولها التدريجي، خلال القرن التاسع عشر، من صيغة إلى صيغة أخرى مختلفة، وماصاحب ذلك من تغير في الجوانب السياسية والثقافية والفكرية والفنية والعمرانية والأسرية، خاصة في كل من ألمانيا وفرنسا وبريطانيا.

والمفهوم المحوري في هذا البحث هو «المجال العام» Öffentlichkeit الذي يعرفه هابرماس بأنه ذلك المجال الذي يقع مابين الدولة وقوى المجتمع المدني الاقتصادية، والذي تتراوح مكوناته من الصحافة الحرة إلى الاجتماعات التي يعقدها الناس في المدينة، من الأسرة إلى الصالونات، من النسق التعليمي والإنتاج الرخيص للكتب إلى المسلمات الليبرالية التي يقوم عليها التبادل الصريح لوجهات النظر(٢٠). ويقول هابرماس إن هذا المجال العام قد بزغ ضمن الاتجاهات الإنسانية التي حملها معه عصر النهضة Renaissance، وغدا جزءا من رد الفعل البورجوازي إزاء زوال الإقطاع، وكان في صيغته الأولى، البسيطة والمباشرة، فضاء تتاح فيه للناس، كمواطنين، الفرصة للوصول إلى النقاش العام للقضايا التي تهمهم، والتي كانت تتصل بالسياسة بأوسع معانيها. وكان هذا المجال، بصورته تلك، وظروف التواصل داخله، يمثل، حسبما يذهب هابرماس، أمرا جوهريا بالنسبة للديمقراطية، حيث كان بإمكان الفرد أن يطور أفكاره في ظل سياق عام حر يحميه من الدولة .

هذه الصيغة من الإجماع العقلاني للمواطنين حول سيطرتهم العملية على تاريخهم، أخذت تتحلل مع تطور المجتمع البورجوازي وتعاظم الانفصال بين الدولة والمجتمع. ولما كانت عملية إعادة إنتاج الحياة الخاصة، التي أصبحت تجرى في إطار اقتصاد السوق الناشئ، تحطم، بصورة متزايدة، حدود الاقتصاد المعيشي المنزلي، فإن البورجوازية الآخذة في التحرر صارت تشعر بالحاجة إلى حيز للعلانية، يمكن أن تعرض وتناقش فيه المصالح الخاصة، كالصحف مثلا، وهذا النقاش العلني يؤدي في الوقت نفسه إلى شكل من توازن القوة . ويقول هابرماس إن مبدأ الضبط أو العلانية الذي تواجه به البورجوازية مجال السيطرة لا يغير من السيطرة في حد ذاتها، أي لا يؤسس لسيطرة مضادة، وإنما يكون حيز العلانية أو «المجال العام» هذا في خدمة «عقلنة السيطرة السياسية» Rationalisierung der politischen Herrschaft، «بوصفها سيطرة أناس على أناس»(٢١). ومع تطور الرأسمالية «الليبرالية» في اتجاه رأسمالية «منظمة»، تتبدل مجددا العلاقة بين الدولة والمجتمع، حيث تتسع سلطة المجال العام على حساب المجالات الخاصة، ومن ناحية أخرى تحل سلطة الدولة محل سلطة المجتمع، «وهذا الجدل بين دولنة المجتمع واحتواء المجتمع للدولة، يحطم تدريجيا الأساس البورجوازي للمجال العام، أي الفصل بين الدولة والمجتمع. وبين الاثنين، ومنهما معا، ينشأ مجال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعي أعيد تسييسه»[٢٢]، مما يفضي إلى تفكيك الصيغة الليبرالية للمجال العام .

يستخلص هابرماس من تحليله لعملية تدهور المجال العام نتيجة مؤداها أن هذا المجال لم يعد موجودا اليوم، بل صار «يُصنَّع» كمجال للتنافس بين المصالح، ينتصر فيه الأقوى . وفي مقالة كتبها في إحدى الموسوعات الألمانية[٢٣]، يقول هابرماس إن ثمة اليوم تنظيمات وقوى اجتماعية صارت تعمل مع الدولة في المجال العام السياسي، سواء أكان ذلك من خلال الأحزاب السياسية، أو مباشرة من خلال الاتصال بالإدارة العامة، مما يفضي إلى ما يصفه هابرماس بأنه «إعادة مقطعة» Refudalization المجال العام[٢٤]. كما صارت التنظيمات الكبرى تسعى إلى إيجاد حلول وتسويات بينها وبين الدولة، مع استبعاد المجال العام كلما أمكنها ذلك، لكن عليها، في الوقت نفسه، أن تضمن لنفسها حداً أدنى من التدعيم العام من جانب الجماهير، وذلك من خلال دعاية علنية تظاهرية، مما يشير - حسب تحليل هابرماس - إلى ضعف الوظائف النقدية للمجال العام وتدهورها في ظل دولة الرفاهية الاجتماعية . فبينما كانت عملية العلانية تستهدف فيما مضى إخضاع الأشخاص والأمور للعقل العام، وجعل القرارات السياسية خاضعة للاحتكام أمام الرأي العام، صارت عملية العمومية اليوم تخدم السياسات السرية لذوي المصالح الخاصة، وهي - من خلال الإعلان والدعاية - تخلع على شخصيات وأمور بعينها هيبة عامة، وبالتالي تجعلها جديرة بالتأييد في مناخ ليس هو مناخ رأي عام حقيقي . إن فكرة المجال العام التي تعني عقلنة الهيمنة على وسائط النقاش لاتزال موجودة، لكنها في «الديمقراطية الجماهيرية» في دولة الرفاهية الاجتماعية، صارت مهددة بالتحلل، مع تغير بنية المجال العام نفسها، ومع ذلك فمن الممكن تحقيقها اليوم ولكن على أساس مختلف، أي بوصفها إعادة تنظيم عقلاني للقوة الاجتماعية والسياسية في ظل رقابة مشتركة للتنظيمات المتنافسة والملتزمة بالمجال العام في بنيتها الداخلية، وفي علاقتها بالدولة، وعلاقتها ببعضها البعض[٢٥] .

إن هذا التحليل يعكس موقفا تنويريا ويفسر سعي هابرماس، فيما بعد، إلى تطوير نظريته حول التواصل «غير المشوه»، وإلى محاولة تنشيط الحياة الديمقراطية وتحرير الوعي الاجتماعي، وذلك باستحضار أحكام اجتماعية معيارية لمواجهة الأشكال التقنية لصنع القرار من جانب النخبة .

السلطة التقنية وعالم الحياة اليومية

إلى أي مدى يمكن فك الحصار المضروب على الوعي الاجتماعي؟ وكيف يمكن وضع الأسس النظرية لممارسة مجتمعية تحررية تجتمع فيها التقنية مع العلم والديمقراطية في ظل المجتمع الصناعي المتقدم؟ يحاول هابرماس الاقتراب من الإجابة على هذين التساؤلين من خلال طرح قضية التكنولوجيا ومدى قدرتها على تحقيق التحرر . وفي هذا الصدد يناقش، بصورة نقدية، طروحات ماكس فيبر، وبعض رواد مدرسة فرانكفورت، خاصة هربرت ماركوزه .

يرى هابرماس أن «العقلانية» قد لعبت دورا مهما في المجتمع الرأسمالي الغربي، ويشير في الفصل الثاني من كتابه «التقنية والعلم بوصفهما أيديولوجيا» إلى أن ماكس فيبر حين قدم مفهوم «العقلانية» Rationalität

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يقصد تحديد شكل النشاط الاقتصادى الرأسمالى، وقانون حق الملكية الخاصة، والسلطة البيروقراطية. والعقلانية تعنى فى المقام الأول اتساع نظام المجالات المجتمعية التى تخضع لمعايير القرار الرشيد . ويتلاءم مع هذا تصنيع العمل الاجتماعى وما يتبعه من تغلغل معايير الفعل الاداتى instrumentales Handeln فى مجالات حياتية أخرى (تحضّر أسلوب الحياة، والبنة وسائل المرور والاتصال). والأمر يتعلق عموما بهيمنة نمط من «الفعل الموجه نحو هدف» zweckrationales Handeln الذى يشير إلى تنظيم الوسائل والاختيار من بين بدائل. وترتبط عقلنة المجتمع على نحو مطرد بمأسسة التقدم العلمى والتقنى. ويقدر تغلغل التقنية والعلم فى المجالات المؤسسية للمجتمع وما يترتب على ذلك من تغير فى المؤسسات ذاتها، بقدر ما تنقوض الشرعية القديمة لتحل محلها شرعية جديدة. ويستحضر هابرماس فكرة فيبر التى مؤداها أن علمنة صور العالم الموجهة بالفعل الإنسانى، وخلع الخرافة عنها، بل إن كل الموروث الثقافى، هو الوجه الآخر لـ «عقلانية» نامية للفعل الاجتماعى(٣٦) .

كان هربرت ماركوزه قد علق، فى عدد من دراساته، على تحليل ماكس فيبر، محاولا إثبات أن المفهوم الشكلى للعقلانية له مضامين محددة. فباسم العقلانية يسود شكل محدد من السيطرة السياسية التى لا تلقى القبول. ولما كان هذا الضرب من العقلانية يتسع ليشمل الاختيار الصحيح من بين الاستراتيجيات، والاستخدام الملائم للتكنولوجيات، وتأسيس الأنساق ذات الأهداف، فإنه ينسحب على السياق الكلى للمصالح الاجتماعية. وتلك العقلانية، فوق ذلك كله، تمتد لتشمل علاقات التصرف التقنى الممكنة، وبالتالى تتطلب نمطا من الفعل ينطوى على السيطرة، سواء على الطبيعة أو على المجتمع، ومن هنا يرى ماركوزه أن عقلنة علاقات الحياة وفقا لمعايير هذه العقلانية ترادف مأسسة الهيمنة التى لا يمكن تجاهل أنها هيمنة سياسية.

ويصل ماركوزه إلى خلاصة مؤداها «أن مفهوم العقل التقنى ربما كان هو ذاته أيديولوجيا. فليس استخدام التقنية هو السيطرة، بل إن التقنية ذاتها هى السيطرة (على الطبيعة وعلى الإنسان). إنها سيطرة منهجية، علمية، مصلحية، حاسبة، ومحسوبة. فثمة أهداف ومصالح معينة للسيطرة لا تتحقق بصورة بعدية أو تفرض نفسها من خارج التقنية، بل هى جزء داخل مقدما فى تشكل الجهاز التقنى.فالتقنية، إذن مشروع تاريخى ـ اجتماعى، تنعكس فيه ما يريد المجتمع والمصالح المسيطرة أن تفعله بالبشر وبالأشياء. وهدف هذه السيطرة هو جزء من مكونات هذا المشروع، ولذا فهو يرتبط بشكل العقل التقنى ذاته»(٣٧).

وفى كتابه «الإنسان ذو البعد الواحد» انتقد ماركوزه العقل الاداتى instrumental reason، كما انتقد المجتمعات الصناعية الغربية التى تنهض على مبدأ الفاعلية التقنية، باعتبار أن هذه المجتمعات يتضاءل فيها شأن الفرد وتهيمن عليه سلطة التكنولوجيا. وذهب إلى أن الطريقة التى جرى بها تطور القوى الإنتاجية وأساليب الإنتاج فى هذه المجتمعات قد أفضت إلى خيبة الأمل لدى أنصار التقدم العلمى والتكنولوجى، لأن هذا التقدم قد تمخض عن قولبة الإنسان المعاصر، وسد آفاق التمرد والتحرر المحتمل، حيث جرى احتواء الوعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفردى والجماعى من جانب مؤسسات وتنظيمات وأجهزة إعلامية وثقافية وإدارية تقوم بوظيفة تنميط الحياة، وتكريس الأنشطة كافة لخدمة الأيديولوجيا المهيمنة. وقد كان من الواضح أن نظرة ماركوزه فى هذا الكتاب تشاؤمية، وتقوم على المطابقة بين التقدم التقنى وصعود الأنظمة الفاشية والشمولية والاحتكار الرأسمالى[٢٨].

يقر هابرماس بأن العلم والتقنية قد تعاظما إلى درجة أصبحا معها أهم قوة إنتاجية، وبالتالى صارت علاقتهما بالممارسة الاجتماعية وبعالم الحياة اليومية محل تساؤل. فالقوى الجديدة لسلطة التصرف التقنى المتسعة تظهر نوعا من عدم التلاؤم بين نتائج عقلانية عالية التوتر، وبين أهداف لا رويّة فيها، وأنساق قيمية جامدة، وأيديولوجيات واهنة . ويسعى هابرماس إلى تحليل عوامل عدم التلاؤم هذا والنتائج المترتبة عليه، ويبحث فى كيفية إرجاع سلطة التصرف التقنى إلى إجماع المواطنين الفاعلين»، بعيدا عن النظرة التشاؤمية التى تغلق الآفاق أمام حلول ممكنة.

يتفق هابرماس مع تحليلات ماركوزه لميكانزمات العلاقات فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، وخاصة فيما يتعلق بالموازاة بين مأسسة العقلنة ومأسسة القمع، غير أنه يختلف معه فى القول بأن التقنية «مشروع اجتماعى - تاريخى»، لأن ذلك القول يشى بأنه قد يكون هناك مشروع آخر يمكن أن يلغى هذا المشروع ويحل محله، وهذا أمر غير قائم إلا على مستوى الفكر اليوتوبى، على ما يذهب هابرماس. إن تاريخ التطور التقنى يمكن تفسيره وفقا لنموذج يرى أن النوع الإنسانى قد قام، بالتدريج، بإسقاط أجزاء أولية من مجال وظيفة الفعل الموجه نحو هدف، وهى الأجزاء الموجودة ابتداء على مستوى الكائن العضوى، وبذلك حرر الإنسان نفسه من هذه الوظائف. وكانت البداية بوظائف أجهزة التحريك (الأيدى والسيقان) ثم وظائف أجهزة الطاقة (لدى الإنسان) ثم وظائف أجهزة الإحساس، وأخيرا وظائف مراكز التوجيه (المخ). ويخضع التطور التقنى لمنطق يتبع بنية الفعل العقلانى الموجه نحو هدف والخاضع لمراقبة النجاح، أى أنه يتبع بنية العمل Arbeit، «وطالما أن تنظيم الطبيعة الإنسانية لا يتغير، وأننا ينبغى أن نحافظ على حياتنا من خلال العمل الاجتماعى، وبمساعدة عمل الأدوات، فإننا لا نرى كيف يمكن أن نتخلى عن التقنية، وبالأحرى تقنيتنا، لصالح تقنية أخرى مختلفة كيفيا»[٢٩]. لكن المشكلة هى أن التقنية المعاصرة والعلم المعاصر فيما وصلا إليه من تقدم قد ألغيا عقلانيتهما، وأصبحا يستخدمان كأيديولوجيا للنظام الاجتماعى القائم الذى هو نفسه تجسيد للاعقلانية. وهنا تكمن المعضلة.

بهذا التحليل يتعمق هابرماس فى تحديد العلاقة بين النظرية والممارسة. ففى سياق تطور المجتمعات الغربية، تمت «علمنة» كل من السياسة والرأى العام. بحيث صارت جوانب الحياة اليومية محكومة بالمنهج العلمى ومحددة بطريقة تقديم المعلومات، مما يقتضى إدارة للتصرفات المالية ولعلاقات التبادل التجارى، وانسحبت هذه العلمنة أيضا على المجالات السياسية والعسكرية، فصارت السياسة الوطنية محكومة بشبكة من الأجهزة التكنولوجية المتقدمة التى توظف لتحقيق نموذج مجتمعى معين هو المجتمع الاستهلاكى[٣٠]. من هنا ينظر هابرماس إلى العلم وتطبيقاته التكنولوجية

باعتباره يمثل ذروة ما يمكن أن تحققه العقلانية الغربية من إنتاج ثقافي، وأنه بذلك يعد قوة الإنتاج الكبرى. ومن الواضح أن هابرماس في وجهة النظر هذه يختلف مع الماركسية التي تنظر إلى العلم وكافة عناصر الثقافة كانعكاس لعملية التناقض الجدلي بين أدوات الإنتاج وقوى الإنتاج.

عند هابرماس كان العلم هو قوة الإنتاج التي صاغت النظام الاجتماعي في المجتمع الغربي المعاصر الذي يختلف عن النموذج الاجتماعي الذي انشغلت المادية التاريخية بتحليله وتفسيره، ومن هنا نفهم ما ذهب إليه هابرماس من أن المادية التاريخية في حاجة إلى إعادة بناء على نحو يجعلها تستوعب حقائق تاريخية لا مفر من الاعتراف بها، ومن أهمها أن الصراع في المجتمعات الغربية ذات النمط التقني قد انحصر داخل أدوات الإنتاج التي تشكلها التكنولوجيا بوصفها القوة الإنتاجية الأعظم، وبالتالي يحتاج فهم مشكلة الثقافة والأيديولوجيا إلى مدخل مختلف[٣١]. ولا يعني ذلك أن هابرماس يرفض الماركسية، بل هو يريد تفعيل طاقتها النقدية، والإفادة من هذه الطاقة في تحليل المجتمع المعاصر.

ويبدو أن تحليلات هابرماس لسلطة التقنية والعلم قادته إلى بحث طبيعة السياقات التي يتم إنتاج المعرفة فيها، فطالما أن العلم (كأيديولوجيا) قد أصبح يوظف لإضفاء الشرعية على الممارسات السائدة التي تقررها الأجهزة والفئات المؤثرة، فإن ذلك يعني أن ثمة ارتباطا بين طبيعة المعرفة، ومحتواها، وأسلوب إنتاجها، وبين أنواع من المصالح أو أنماط من الفعل. ويعالج هابرماس هذه المسألة في واحد من أهم كتبه وهو (المعرفة والمصلحة)[٣٢]، الذي ذهب فيه إلى أننا إذا أمكننا تحليل «المصالح المعرفية» التي تختفي فيما وراء الخبرة البشرية، وما يرتبط بهذه المصالح من مخططات علمية ونظم سلوكية، فسوف نستطيع أن نكشف عن القواعد المنطقية التي تحكم النشاط البحثي في العلم. وهذا النوع من التحليل من شأنه أن يدعم الدعوى القائلة بأن النقد الراديكالي للمعرفة أمر ممكن فقط بوصفه نظرية اجتماعية[٣٣]. ويكشف هذا القول عن رغبة هابرماس في توسيع نطاق النظرية النقدية وتمكينها من فضح التصور الذي يرى العلم كنشاط مستقل بعيد عن المصالح والقيم والأيديولوجيات.

قدم هابرماس تصنيفا ثلاثيا للنماذج المعرفية وما يرتبط بها من مصالح .

فالنموذج الأول تمثله العلوم الإمبيريقية ـ التحليلية التي تهدف إلى إنتاج معرفة تتخذ صورة القوانين وتستخدم للتنبؤ بما ستكون عليه الظواهر، وبالتالي تنطوي على مصلحة تقنية جوهرها الضبط الذي يحركه الفعل العقلاني الموجه نحو هدف، وتنتمي النزعة الوضعية في العلوم الإنسانية إلى هذا النموذج، وهي النزعة التي اتخذ هابرماس إزاءها موقفا نقديا شديدا، ذاهبا إلى أن الاتجاه الوضعي ـ الإمبيريقي في دراسة الإنسان والمجتمع ينطوي على نقائص خطيرة، ربما كان أهمها تجاهل خبرات الإنسان التي لا تصلح في درسها مقولات جاهزة وقوانين تربط بين عناصر الواقع ربطا صارماً.

والنموذج الثاني تمثله العلوم التاريخية الهرمنيوطيقية (التأويلية) التي تهدف إلى فهم الحياة الاجتماعية والثقافية، والعلاقات والأفعال الإنسانية، من أجل استبصار الناس بذواتهم، وإدراك المبادئ التي ينهض

عليها التواصل بينهم. ويرجع الفضل في اكتشاف المنطق التأويلي إلى جهود **فلهلم دلتاي** الذي سعى إلى تعيين الحدود بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، من حيث المنهج، أي بين «التفسير» في علوم الطبيعة، و «الفهم» و «التأويل» في علوم الإنسان والمجتمع، مما لفت الانتباه إلى أهمية أنظمة الرموز، وخاصة اللغة، في الكشف عن معنى تواصل المرء مع الآخرين من أجل تحقيق مصلحة عملية ليست هي الضبط (التقني) بل التفاعل (الإنساني).

غير أن **هابرماس** يرى أن العلوم الاجتماعية التي توجهها مصلحة عملية فقط تكون ذات إمكانيات تفسيرية محدودة، وقد تتلبسها روح الهيمنة، فتصير علوما تحكمية، ومن هنا تبدو الحاجة إلى نموذج ثالث من المعرفة تمثله العلوم النقدية التحررية، وهي العلوم التي تسلم بأن النوع الإنساني قادر، إذا تحقق وعيه بهويته الإنسانية ،على إدراك عملية التشكل الذاتي للتاريخ الإنساني، وامتلاك إرادة مستقلة يصوغ وفقا لها علاقاته متحررا من كافة صور القهر والقمع الداخلية والخارجية، وصور الاغتراب، والخضوع للسلطات. ويدخل ضمن هذا النموذج دراسة الأنساق الفكرية الجامدة (الأيديولوجيات)، والتحليل النفسي، ونظرية المجتمع النقدية، وهي علوم ذات نزعة تأملية تنصرف إلى إعادة النظر فيما هو قائم من عمليات لتطبيع الإنسان، وفي دعوى مشروعية السلطة وقانونية التاريخ. إنها علوم تهدف إلى تعرية كل أشكال المصالح والقوى التي تكف قدرة الإنسان على التواصل، أو تشوه فعل التواصل نفسه، وتعوق، بالتالي، إمكانية تحقيق إجماع حقيقي لمواطنين واعين بأنفسهم.

إن الجهد التحليلي الذي قام به **هابرماس** في هذا المجال يصب في قضية إعادة تحديد مشكلة العلاقة بين النظرية والممارسة، ويكشف عن انشغاله المستمر بإنجاز ما لم يستطع رواد النظرية النقدية إنجازه، وأقصد: وضع أسس معيارية لمقاييس النقد. وكثيرا ما يؤكد **هابرماس** على أن الأساس المعياري للنظرية النقدية ليس أمرا تعسفيا، بل هو متضمن في بنية الفعل الاجتماعي الذي تحلله هذه النظرية نفسها. وقد أوضحت أعمال **هابرماس**، في تتابعها وتكاملها، أن التمييز بين «الفعل الأداتي» و «الفعل التواصلي» هو أمر حاسم لديه، إذ تترتب عليه إمكانية صياغة نظرية نقدية تحدد شروط تكون الوعي الفردي والجماعي الحر.

العقل التواصلي طريق التحرر

يذهب البعض، ومنهم عالم الاجتماع البريطاني **انطوني جيدينز**، إلى أن جولات **هابرماس** في عالم الإبستمولوجيا كانت ضربا من الانحراف في محاولته تأسيس نظريته النقدية، وأن الطريق الأكثر مباشرة هو الذي سلكه **هابرماس** فيما بعد عندما أقدم على وضع العقل داخل إطار «اللغة» عموما وإطار «التواصل» خصوصا[٣٤] وإني لأرى غير ذلك. فالتأمل الدقيق لمسيرة **هابرماس** الفكرية يوضح أن ثمة تراكما نظريا في أعماله المتتابعة يتجه صوب أفق تحرري لم تكن اللغة غائبة عنه، ولم يكن الانشغال بالفعل التواصلي مفتقدا. فمنذ عام ١٩٦٥ على الأقل، حيث ألقى **هابرماس** المحاضرة الافتتاحية بمناسبة بدء عمله كأستاذ بجامعة فرانكفورت، والتي كانت بعنوان «المعرفة والمصلحة»[٣٥]، نجده مهتما بالتوجه النقدي القادر على استبعاد القوى والأفكار والمصالح التي تشوه فعل التواصل المتحرر.

ويذكر هابرماس في مقدمة كتابه «نحو منطق للعلوم الاجتماعية» أن تلك المحاضرة كانت، مع أعمال أخرى، «خطوة على الطريق إلى نظرية في الفعل التواصلي»(٣٦). وفي الفصل الثالث من الكتاب نفسه يقول هابرماس في عبارة لا تخلو من شعرية: «لم يُنظر بعد إلى اللغة بوصفها الشرنقة التي يتعلق الأشخاص بخيوطها، وتتشكل عليها ذواتهم كأشخاص(٣٧). وهذا معناه أن الفرضية التي مؤداها أن شروط إمكانية اتفاق أصيل وحقيقي بين الذوات الفاعلة إنما تكمن في اللغة، أو بالأحرى في القدرة التواصلية هي الفرضية التي يفكر هابرماس فيها بصورة مستمرة ويحللها.

وإذا كان هابرماس يعتبر النظرية النقدية طريقا لإدراك كمال أو تمام telos المجتمع، وبالتالي فهي تمثل لتقييم المعيارى لحالة المجتمع الراهنة، على اعتبار أن هذه الحالة تكون معبرة عن مدى تحقق ذلك التمام، وإذا كان يعتبر أن الكمال هو نهاية للقسر وتحقيق للاستقلال من خلال العقل، ونهاية للاغتراب من خلال الانسجام الجماعي للمصالح، ونهاية للظلم والفقر من خلال إدارة عقلانية عادلة، فإن العبارة المقتضبة الواردة في مؤلفه الضخم «نظرية الفعل التواصلي» تشير إلى محورية اللغة في فكره، حيث يقول: «يكمن التفاهم بوصفه حالة التمام في اللغة الإنسانية(٣٨).Verstandigung wohnt" als Telos der menschlichen sprache inne".

يرى هابرماس أن الفعل الأداتي له موضوعاته التي تعد الأجسام المتحركة نموذجا لها. وهذه الأجسام، من حيث المبدأ، قادرة على المناورة. أما في الفعل التواصلي فنحن بإزاء موضوعات تمثل الذوات المتحدثة والمتفاعلة نموذجا لها. وهذه الذوات، من حيث المبدأ، قادرة على الفهم من خلال الرموز. ويتبدى التعارض هنا في أن العقل الأداتي يهتم بالهيمنة (على الطبيعة والإنسان) في حين يهتم العقل التواصلي بالفهم والإدراك دون الرغبة في الهيمنة. وقد أكد هابرماس، في إطار إسهاماته في تطوير البرجماطيقا العامة (علم التداول العام)(٣٩)، على أن التمييز بين التواصل المشوه والتواصل غير المشوه يعد أمر ضروريا. وفي هذا السياق قدم مفهومين أساسيين:

١ ـ مفهوم «الفعالية الاتصالية»
Kommunikative Kompetenz

وهو مفهوم معقد صاغه هابرماس بالاستناد إلى بعض المسلمات التي استمدها من علم اللغة، خاصة عند تشومسكي. ويقصد هابرماس بهذا المفهوم حدوث التواصل وفقا لنسق القواعد الأساسي الذي يفهمه الأشخاص الراشدون، وإلى المدى الذي يمكنهم من تحقيق الشروط المواتية لتوظيف ملائم للجمل في تعبيرهم، بصرف النظر عما يحيط بالتعبير من سياقات عرضية. فالذوات المشاركة في فعل التواصل (أي المتحدثون والمستمعون)، تنخرط في لعبة لغوية تجرى برفق، وتستند إلى خلفية من الإجماع القائم أساسا على الاعتراف المتبادل بصحة المطالب التي تتضمنها أفعال الحديث، مثل الدعوى بأن التعبير مفهوم. وإذا ما أصبح واحد أو أكثر من هذه المطالب إشكاليا، فإن ذلك الإجماع يصبح موضع تساؤل، وتصبح المطالب، التي كانت من قبل ضمنية، في حاجة إلى التحقق مما تحتويه من قيم ونظريات، أي في حاجة إلى فحصها والتأكد من مشروعيتها، وهنا يتحول فعل التواصل إلى «خطاب» Diskurs(٤٠)، أي ينتقل إلى مستوى آخر يعبر عنه المفهوم الثاني.

٢ ـ الموقف المثـــالي للحـــديث Die ideale Sprechsituation : ويشـيـر هذا المفـهـوم إلى أن المشاركين في الخطاب يفترضون أنهم شركاء في لعبة عادلة، أي في حوار (خطاب عملي) له قواعده الأخلاقية التي من أهمها توفر ظروف تضمن الإجماع الذي لن يتم الوصول إليه إلا عن طريق قوة الأطروحة الأفضل، وعدم استخدام القوة، ورفع كل القيود المفروضة على الحوار. ويرى هابرماس أن بنية التواصل تكون حرة من كل قيد فقط عندما تكون لكل المشاركين فرص متساوية تماما للاشتراك في الحوار ، وأن يكون لكل منهم الحق في أن يؤكد، أو يدافع عن، أو يتساءل حول أي مطلب حقيقي، أو معياري. وينبغي أن يكون هذا التفاعل بعيدا عن أي مؤثرات، مثل الاختلاف في مكانة المشاركين، أو المعايير التي يلتـزم بهـا جـانب واحـد. ومن المهم أن يكون المشاركون في الموقف المثالي للحديث مدفوعين فقط بالرغبة في الوصول إلى إجماع حقيقي، قائم على أسس عقلية، حول صحة المعايير، وحول قبول المصالح التي يمكن تعميمها (٤١).

إن تحقيق تواصل غير مشوه عن طريق توفير كل شروط الفعالية التواصلية والموقف المثالي للحديث، يرتبط بشروط صيغة مثالية للحياة الاجتماعية تتحقق فيها الاستقلالية والمسئولية . ويعتقد هابرماس أن الطموح إلى تلك الصيغة يمكن تلمسه مسبقا في بنية الحديث نفسها.

على المستوى الفلسفي والنظري يعني ذلك أن الإيمان بقوة العقل هو عند هابرماس ـ كما عند هيجل وآخرين ـ العقيدة المحورية التي تؤسس دعوى الحقيقة. فحين نتخلى عن كافة القيود المألوفة المفروضة على التبادل الحر للأفكار (مثل السلطة، والقوة، واختلافات المكانة، ومـزاج الجـمـاعـة)، فـإن الخطاب المخلص بين الأفـراد سوف يسمح لهم بالوصول إلى الإجماع. فالحقيقة ـ على ما يذهب هابرماس ـ لا تسكن خارج مجتمعهم، بل تكمن فيه.

لقد كانت المعضلة الاجتماعية ـ السياسية التي تواجهها المجتمعات الغربية راهنا، هي التي حركت جهود هابرماس في إعادة صياغة مشكلة النظرية ـ الممارسة. وهو مـازال مستمـرا في تطوير أفكاره التي لا يريد أن تكون مجرد نظرية منفصلة عن الواقع، بل يريد لها أن تكون نظرية نقدية تحيل إلى ممارسة. وتشير تحليلاته، وما انتهى إليه من طروحات إلى أنه لا يريد فقط العودة إلى الصيغة الأولى للمجال العام في بداية المجتمع الحديث، عندما كان مبدأ النقد في المناقشات العقلانية العامة هو الأصل، بل هو يريد استرجاع مفهوم الممارسة الذي كان موجودا في المدينة Polis اليونانية. وإذا كان العبيد في المدينة قد خضعوا لضرورة العمل، وبالتالي منحوا الحرية والوقت للمواطنين للمناقشة السياسية، فإن المجتمع المعاصر قد أمكنه الاستعاضة عن العبيد بالميكنة. غير أن هابرماس يذهب إلى أن المجتمع التقني يمكن أن يكون عـقـلانيا فـقط إذا أخـضـع تطبيق العلم والتكنولوجيا للرقابة العامة، وإذا أصبحت استقلالية العمال ومسئوليتهم أمرا مضمونا، بحيث يكون هناك إطار للمناقشة متحرر من الهيمنة. ويشعر هابرماس أن هذا الهدف يمكن العمل من أجل تحقيقه من خلال تأسيس حوار بين الناس حول أهداف الحياة وغاياتها . وإن كان البعض يلاحظ أنه لم يحدد طبيعة النظم أو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطرق التي يمكن من خلالها التطبيق العملي لهذا الحوار(٤٢).

خاتمة

هابرماس مفكر قلق، تشغله قضايا الإنسان المعاصر، وفي مقدمتها قضية تحرر الوعي الفردي والجماعي من تراكمات القيود وعوامل الحصار، وإفساح المجال لتحقيق مجتمع عقلاني تتوفر فيه شروط إشباع الحاجات الإنسانية. والهدف النهائي لنظريته النقدية التي يعمل منذ بداية الستينيات على تطويرها هو ربط النظر بالعمل، أو النظرية بالممارسة، وتقديم استبصار للذوات، وتمكينها من تغيير ظروفها القمعية، أي أنه هدف تنويري - تحرري في جوهره.

ورغم اهتمام هابرماس بتيارات الفكر المختلفة، والإفادة منها في تطوير مفاهيمه وصياغة أطروحاته، فإن القراءة المتأنية لأعماله يُستشَف منها أن فكره يرتبط بأوثق الروابط بكل من هيجل وماركس وڤيبر بصفة خاصة. ولا يعني ذلك قبول هابرماس أفكار هؤلاء كما هي، بل هو يستوعبها، وينقدها، ويبني عليها أو يعيد تشييدها، ويدخلها ضمن نسقه الفكري. وكما يلاحظ بول كونرتون، فإن السمة المميزة للكتابة عند هابرماس هي التوقد والنشاط المستمر الذي لا يتوقف، والذي يعد جزءا من تاريخ وعادات التاريخ الروحي أو الإنساني Geistesgeschichte الألماني، حيث يقوم كل مفكر صاحب مشروع فردي بالنظر في تطور الأطروحات المعينة، ووضعها في سياق ممتد من الفكر، ثم التعامل معها بطريقته، وتضمينها في مشروعه. غير أن الصعوبة مع هابرماس لا تكمن في الإحكام أو التضمين، بل فيما ينتج عنهما من نغمة عالية من الجدية. من هنا فإن أولئك الذين يتذوقون فلسفة موشحة بكلام رقيق أو مصاحبة بلطف مرح، قد يجدون أسلوبه صعب الهضم والاستيعاب(٤٣).

والقراءة المتأنية لأعمال هابرماس تكشف، أيضا، عن أن مشروعه الفكري في حالة جدال دائم مع الحداثة: أسسها الفكرية والمجتمعية، وتداعياتها في مختلف مجالات الحياة. وهو يصدر في جداله هذا عن مسلمة مؤداها أن «الحداثة مشروع غير مكتمل» ، إذ حال دون اكتماله ما طرأ على المجتمع الغربي من تطورات معوقة، أساسها الهيمنة التدريجية للعقل الأداتي الذي اجتهد هابرماس، من خلال دراساته، في تفكيكه وتحليل البنية الاجتماعية التي أفرزته ومكنته من إخضاع الإنسان له. فقلق هابرماس ينبع من أن العقل، وهو الطاقة الإنسانية العظيمة، والمرجع الرئيسي للفعل الإنساني، قد اختُزل إلى حالته الأداتية وصار مضادا للإنسان بفعل ما أنتجته هذه الحالة من نظم وممارسات سلطوية. ولذا فإن مهمة النظرية النقدية لديه هي حفز الحالة النقدية في العقل الإنساني من أجل مواجهة هيمنة الحالة الأداتية. ويمكن اعتبار مشروعه الخاص بالعقل التواصلي إسهاما في الدفاع عن الحداثة من ناحية، وجزءا من هذه الحداثة من ناحية أخرى. فهو صاحب العبارة القائلة إن الحداثة في حاجة إلى أن تجد في ذاتها ضماناتها(٤٤). وهو صاحب المعارك الفكرية التي يتخذ فيها الموقف المناهض للتيارات مابعد الحداثية، والنزعات المحافظة، سواء التقليدية أو الجديدة. وهو أخيرا صاحب النظرة المتفائلة التي تستشرف حياة إنسانية لا يخون فيها العقل نفسه.

هوامش:

(١) Detlef Horster, Habermas zur Einführung, Hannover: SOAK Verlag, 1980, ss.70-71.

(٢) فرانسو إوالد، «هابرماز: جدلية العقل الحديث»، ترجمة محمد ميلاد، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٢٤ (نيسان/ أيار ١٩٩٥)، ص ١٢

(٣) راجع: فتحي المسكيني، «هابرماز أمام هيدغر، أو كيف الكلام على الفلسفة»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٨٤ ـ ٨٥ (يناير ـ فبراير١٩٩١)، ص ص ٢١ ـ ٢٥؛ علاء طاهر، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر إلى هابرماز، بيروت: مركز الإنماء القومي، ط١، د.ت، ص ص ٨٧ ـ ٨٨.

(٤) Detelf Horster, Habermas zur Einführung, ss.75-76.

(٥) Jürgen Habermas / Ludwig von Friedeburg/ Christoph Oehler und Friedrich Welz, Student und Politik: Eine soziologische Untersuchung zum politischen Bewusstsein Frankfurter Studenten, Neuwied: Luchterhand, 1961.

(٦) حول نشأة معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي، والروافد الفكرية المؤثرة في أعضائه وطبيعة البحوث التي أجروها في تلك الفترة، انظر:

- Martin Jay, Dialektische Phantasie: Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts fur Sozialfurschvng 1923-1950, Frankfurt/ M.: Fischer verlag, 1981.

- Phil Slater, Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective, London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

ـ زولتان تار، النظرية الاجتماعية ونقد المجتمع: الآراء الفلسفية والاجتماعية للمدرسة النقدية، ترجمة علي ليلة، د.م، د.ن ١٩٩٢

ـ عبدالغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الكويت: جامعة الكويت (حوليات كلية الآداب)، ١٩٩٣.

(٧) ألف هوركهايمر وأدورنو هذا الكتاب في المنفى الأمريكي عام ١٩٤٤، ونشراه في أمستردام (هولندا) عام ١٩٤٧ في طبعة قوامها ٢٠٠٠ نسخة ظلت حتى الستينيات لدى الناشر لم يبع منها سوى عدد محدود من النسخ، ثم أعيد طبعه أكثر من مرة بدءا ثم عام ١٩٦٩، انظر:
Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/ M.: Fischer Verlag, 1979.

(٨) ثمة ترجمة عربية لهذا الكتاب، انظر: هربرت ماركيوز، العقل والثورة: هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

(٩) في نهاية المحاضرة التي ألقاها في سبتمبر عام ١٩٨٠ بمناسبة منْحه جائزة أدورنو من مدينة فرانكفورت، يقول هابرماس: «إن لدي سببا وجيها لكي أكون ممتنا للروح الليبرالية التي تقدم لي بها مدينة فرانكفورت جائزة تحمل اسم تيودور أدورنو أعظم أبناء هذه المدينة أهمية، والذي، بوصفه فيلسوفا وكاتبا، طبع صورة المثقف في بلادنا بطريقة لا مثيل لها، والذي، فضلا عن ذلك، أصبح الصورة الحقيقية التي يحاكيها المثقف». انظر:
Jürgen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project," in: patricia Waugh (ed), Postmodernism: A Reader, London: Edward Ar nold, 1992, p. 170.

(١٠) انظر: يورجين هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص ص ١٧١ ـ ٢٠٧

(١١) Waler Reese-schäfer, Jürgen Habermas, Frankfurt/M. :Campus Verlag, 1991, s.77.

(١٢) نقلا عن: المصدر نفسه، ص ٧٩.

(١٣) Theodor W. Adorno, soziologische Schriften, Bd. I, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979, s196.

(١٤) المصدر نفسه، ص ص ٣٦٠ ـ ٣٦١.

(١٥) المصدر نفسه، ص ص ٣٦٩ ـ ٣٧٠.

(١٦) نشرت هذه المحاضرات والدراسات مجمعة في كتاب بعنوان «النظرية والممارسة» (١٩٦٣)، وأعيد طبعه أكثر من مرة، انظر:

Jürgen Habermas, Theorie Und Praxis, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982 .

(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(١٨) المصدر نفسه، ص ص ٤٨ ـ ٤٩.

(١٩) المصدر نفسه، ص ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩.

(٢٠) Jürgen Habrmas, Strukturwandel der öffentlichkeit:

Untersuchungen zur einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied: Luchterhand, 1971, s. 46 ff

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٤١.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٢٣) ترجمت هذه المقالة إلى الإنجليزية، انظر:

Jürgen Habermas, "The Public Sphere" : An Encyclopedia Article, In:Stephan E. Bronner and Douglas M. Kellner (eds) , Critical Theory and Society, New York: Routledge, 1989, pp. 136-142.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٤١.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(٢٦) Jurgen Habermas, Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1968, s.48.

(٢٧) اقتباس من دراسة لماركوزه بعنوان «التصنيع والرأسمالية في أعمال ماكس فيبر» ورد في: هابرماس، المصدر السابق، ص ص ٤٩ ـ ٥٠.

(٢٨) انظر: هربرت ماركيوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط ٣، ١٩٧٣.

(٢٩) هابرماس، التقنية والعلم بوصفهما أيديولوجيا، ص ص ٥٦ ـ ٥٧.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ص ١٢٠ ـ ١٢٧.

(٣١) يطرح هابرماس هذه الفكرة وغيرها بصورة موسعة وعميقة في كتاب مهم له هو: «نحو إعادة بناء المادية التاريخية»، انظر:

Jürgen Habermas, Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976.

وقد ترجمت أربعة فصول من هذا الكتاب (من بين فصوله الاثنى عشر) إلى الانجليزية ونشرت في الكتاب التالي:

Jürgen Habermas, Cammunication and the Evolution of Society, London: Heinemann, 1979.

(٣٢) Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٩.

(٣٤) Anthony Giddens, In Defence of Sociology: Essays, Interpretations & Rejoinder, Cambridge: Polity Press, 1996, p. 174.

(٣٥) ألقيت هذه المحاضرة في ١٩٦٥/٦/٢٨، ونشرت أولا في مجلة Merkur، العدد ٢١٣ (ديسمبر ١٩٦٥)، ثم نشرت كفصل أخير في كتاب هابرماس: التقنية والعلم بوصفهما أيديولوجيا (١٩٦٨)، وثمة ترجمة إنجليزية لها منشورة كملحق للترجمة الإنجليزية لكتاب هابرماس المعنون (أيضا) المعرفة والمصلحة» (مذكور في هامش ٣٢). انظر:

J. Habermas, Knowledge and Human Inberests, Trans. by: Jeremy J. Shapiro, London, Heinemann, 1972.

(٣٦) Jürgen Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1971, s.7.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

(٣٨) Jürgen Habermas, Theorie des Kommunikativen Handelns, Bdl, Frankfurt/ M: Suhrkamp, s. 387.

(٣٩) في توضيحه لمفهوم «التداول العام» يقول هابرماس: «لقد اقترحت» التداول العام» Universalpragmatik كاسم لبرنامج بحثي يهدف إلى إعادة بناء الأساس العام لصحة الحديث» انظر:

Jürgen Habermas, "Was Heisst Universalpragmatik?" in: K.O Apel (Hrsg), Sprachpragmatik und Philosophie, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1976, s. 178 - 179.

(٤٠) Jurgen Habermas, Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen kompetenz" in: Habermas und N. Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was Leisset die Systemforschung?, Franfurt/M: Suhrkamp, 1971, ss. 114-119.

(٤١) المصدر نفسه، ص ص ١٣٦ ـ ١٤١.

(٤٢) Paul Connerton (ed), Critical Sociology. Middlesex: Penguin Books, 1976, pp. 30-31.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ص ١٤ ـ ١٥.

(٤٤) يورجن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، مصدر سبق ذكره، ص ٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنور مغيث

النظرية النقدية وأسسها المعرفية عند هابرماس

يتحدّد النقد في معناه الجاري ببعده السلبي، فهو لا يولد معرفة جديدة ولكنه ينصب بالأساس على المعارف التي تم إنتاجها وبلورتها لإبراز نقائصها. وهذا التحديد، وإن كان لا يقلل من أهمية النقد؛ لا يحيط بالمفهوم الذي اتخذه هذا المصطلح في الفلسفة الحديثة. فمن قديم الزمان يمتلئ تاريخ الفكر بنصوص تنتقد نصوصًا أخرى ومفكرين يعكفون على تفنيد حجج الخصم وإبراز تهافت اعتقاد ما، ولكن مفهوم النقد في الفلسفة الحديثة يدل على شيء آخر، فهو نزوع عام ووظيفة للفكر ومنهج متبع، بحيث يمكن إطلاقه على إنتاج فكري لتيارات ومدارس فلسفية بأسرها. والنقد بهذا المعنى الشمولي ينتسب إلى الفلسفة الحديثة لأنه في الواقع هو الابن الأصيل لفلسفة التنوير. ولا توجد مدرسة نقدية معاصرة إلا وترى أن جذورها ممتدة إلى عصر التنوير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النزعة النقدية في عصر التنوير

حدد فلاسفة التنوير رسالتهم في نشر المعرفة العقلية على الشعب، وقد ساد لديهم الاعتقاد بأن كل الناس يمكنهم أن يعرفوا كل شيء. وليس هناك نخبة هي القادرة على إعمال العقل بينما سواد الناس يقنع بالخرافات. وكان ديكارت قد افتتح كتابه «المقال عن المنهج» بعبارة: «الحس السليم أعدل الأشياء قسمة بين الناس». وهو ما يعني أن لكل شخص نفس الإمكانية المتاحة لغيره في الوصول إلى الحقيقة. ولذا فهذه العبارة تمثل النقطة التي انطلق منها فيما بعد تيار التنوير في نشر المعرفة على الجميع. ويمكن لنا أن نجد هذا النزوع متجليًا في نموذجين، أولهما فولتير والذي لجأ إلى التعبير عن أفكاره مستخدمًا الرواية والمسرحية، وتبعه

أيضًا ان ماركس قد اكتشف مبكرًا أن النزعة الوطنية التي تدفع زملاءه إلى أن يقصروا اهتمامهم على المانيا ومشاكلها التاريخية، هي من أكبر العوائق التي تعارض العمق الفلسفي، وتحول دون جذرية النقد.

النقد عند كارل ماركس

وضع كارل ماركس لكتابه (العائلة المقدسة) عنوانًا آخر هو «نقد النقد النقدي» والعنوان يعبر في سخرية عن تضخم ظاهرة النقد وما وصلت إليه من شيوع وابتذال. ولم يكن ماركس خصمًا للنزعة النقدية بل من أكبر انصارها ويحمل العديد من أعماله عنوان النقد، مثل (نقد فلسفة الحق عند هيجل) و(نقد الاقتصاد السياسي) وغيرهما، لكنه كان بدأ تصفية حسابه مع حركة الهيجيليين الشبان، وقد وصلت هذه العملية إلى ذروتها في كتابه (الأيديولوجية الألمانية). ويمكن أن نحدد إسهام ماركس في مفهوم النقد في أمرين:

الأول: هو محاولته ربط النقد النظري بالنشاط العملي وهو صاحب تعبير «الانتقال من سلاح النقد إلى النقد بالسلاح»، والجمع بين مهمة التنوير الفلسفي وحركة العمال التحريرية، لقد أصبح معه أكثر اتصالاً بالحياة الواقعية.

والثاني: هو المضمون الجديد الذي أعطاه لمفهوم الأيديولوجيا وربطه بمجتمع التفاوت الطبقي، والأيديولوجيا لديه هي الوعي الزائف، ويتشكل هذا الوعي الزائف عبر عمليتين: الأولى، عمليه قصدية تقوم بها الطبقات السائدة لتبرير الأمر الواقع الذي يضمن لها سيادتها، وكنموذج على ذلك نجد محاولة علماء الاقتصاد الرأسماليين لتصوير أوجه النشاط الرأسمالي، كالمنافسة والسعي إلى الربح باعتبارهما ظواهر طبيعية مرتبطة بطبيعة الإنسان في حين أنها في حقيقة الأمر تاريخية، أي مرتبطة بظروف تاريخية معينة، وبالتالي تتغير بتغير هذه الظروف، وكذلك يضيف ماركس شعار البرجوازية في الثورة الفرنسية: (حرية، إخاء، مساواة)، بأنه في الواقع كان: (مشاة، فرسان، مدفعية).

أما العملية الثانية فهي غير قصدية ويتم تشكيل الوعي الزائف نتيجة للوضع الطبقي للفرد والذي يدفعه إلى تصور أوهامه على أنها حقائق ويمنعه من اكتشاف الأمور على حقيقتها، وكانت أيديولوجية الهيجيليين الشبان تجسيدًا لهذا النوع من الوعي الزائف.

وهكذا مع ماركس وجد النقد نفسه أمام مهمة جديدة وهي إزاحة القناع الرمزي الذي تفرضه الأيديولوجيا على الوقائع الحية. ولن تجدي صياغة أيديولوجية بديلة في شيء، لأن تجاوز الأيديولوجيا مرهون بعملية نقد مستمرة ولا تكتمل بصورة نهائية. كما أنها شاملة، إذ يجب التصدي بالنقد الجذري لكل نظام قائم»[٦]. وفي المرحلة الناضجة كان النقد النظري بالنسبة لكارل ماركس يتضمن توجهين رئيسيين: الأول هو الفحص النظري لمقولات علم معين، واختبار أسسه الابستمولوجية أما التوجه الثاني فهو الانطلاق من نقد العلم إلى إدانة الواقع الموجود والمجتمع الرأسمالي بهدف الوصول إلى تأسيس علم جديد لدراسة المجتمع.

النظرية النقدية ومدرسة فرانكفورت

أصبحت الماركسية نظرية للأحزاب السياسية للطبقة العاملة في أوروبا وقامت الثورة الفلسفية في روسيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن معارفه وعن أخطائه»[٤]. النقد إذن هو الفعل الذى تقوم الفلسفة من خلاله برد التمثيلات التى تم تشكيلها إلى منابعها أى إلى ملكات التشكيل فى العقل الإنسانى.

لقد حاول كانط أن يتجنب السطحية والتبسيط اللذين شابا فلسفة التنوير، فقدم للنقد مفهومًا اكثر عمقًا وصرامة كان عظيم التأثير فى الفلسفات اللاحقة عليه، ولكنه فى الوقت نفسه اختزل مجال النقد إلى درجة كبيرة، فأصبحت النزعة النقدية الكانطية تقوم على سؤال مركزى: كيف نعرف ما يمكننا معرفته؟ وبهذا صار النقد محصورًا فى إطار نظرية المعرفة.

النقد النقدى لدى الهيجيليين الشبان:

جاءت حركة الهيجيليين الشبان تمردًا على هذا الحصر لمفهوم النقد ومجاله حيث التزموا بمبدأ «إعرف نفسك بنفسك» الكانطى، والذى اعتبر كانط أنه تحقيق لوحدة الوعى بالذات مع وحدة الوعى بالعالم. إلا أنهم وجدوا أن قصر النقد على فحص عمليات المعرفة، يمنع النقد من أداء دوره النقدى. ولهذا سعوا لأن يخرجوا بالنقد من نظرية المعرفة إلى مجالات أخرى. وفى حركتهم التى لم تدم اكثر من عشر سنوات (١٨٣٥ ـ ١٨٤٥) ظهرت تجليات متنوعة لما اسموه النقد النقدى، فبدأ شتراوس فى نقد سيرة المسيح والتشكيك فى تاريخيته، وقام برونو باور بنقد السياسة فى المانيا وطالب بضرورة تبنيها للديمقراطية وحقوق الإنسان، اما موسى هيس فقد ندد بسطوة النقود ودورها فى تعميق اغتراب الإنسان. أما النقد الاكثر أهمية فكان نقد فيورباخ للاهوت، والذى يبدو فى الظاهر أنه خطاب عن ذات الله، ولكنه فى حقيقة الأمر تعبير مغترب عن الإنسان وصفاته، تعبير جعل مهمة الفلسفة هى استعادة الخصائص الإنسانية المسلبة فى الذات الإلهية. ودعا إلى دين جديد يكون محوره هو الإنسان. اما ماكس شتريز فقد انصب نقده على مفهوم الإنسان، اخر أصنام الفكر، مناديًا بفردية متطرفة تدعو لأن ينطلق سلوك الفرد وفكره من ذاته وليس من الالتزام بأى قضية تتجاوزه.

وكما نرى كان النقد النقدى متنوعًا وحادًا، ولكنه لم يكن بحال تعبيرًا عن تنسيق للجهود داخل حركة الهيجيليين الشبان أوتقسيما للعمل فيما بينهم فقد كانت بينهم خلافات فكرية مستمرة إلا انهم كانوا يعتقدون أن أمامهم رسالة تاريخية تستهدف استنفار الالمان وتحديث المانيا، وقد بدأت معهم ظواهر جديدة لم يكن يعرفها تاريخ الفلسفة مثل البيانات الفلسفية، وهى نوع من المنشورات التنويرية قليلة الحجم بسيطة الصياغة جادة النقد، ليسهل وصولها إلى اكبر عدد من الناس. وبدأت ظاهرة المناقشات الفلسفية الحادة التى تمتد حتى الصباح فى المقاهى والحانات. وانضم إلى الحركة جيل ثانٍ من الشباب اكثر ميلاً إلى الممارسةالعملية وإلى الكفاح السياسى، مثل فريدريك إنجلز وريتشارد فاجنر وميشيل باكونين.

لقد حققت الحركة سريعًا وطوى النسيان معظم أعلامها، ولكن بقى منهم فيلسوف واحد واصل المسيرة، وكان شأنه بعد انتهاء الحركة أعظم من شأنه فى أثنائها، وهو كارل ماركس ويعزى كارل لوفيت ذلك إلى أن ماركس «كان الوحيد من بينهم الذى يتميز بصبر أستاذهم هيجل وتدقيقه»[٥] ولكن يمكن أن يرجع ذلك

تحت راية الماركسية. وفي ألمانيا استقر تراث يفصل بين الجامعة والسياسة وظهرت فيها، مجموعة من المثقفين تريد الجمع بين النشاط الأكاديمي والانتماء للماركسية، فأسس **هوركهايمر** معهد فرانكفورت للدراسات الاجتماعية سنة ١٩٢٣، وكانت الروح النقدية قد توارت في الماركسية السوفيتية وحل محلها اتجاه تبريري ودعائي للنظام الحاكم. وأرادت مجموعة فرانكفورت مواصلة التراث النقدي للماركسية فكتب **هوركهايمر** كتابه - (النظرية التقليدية والنظرية النقدية) سنة ١٩٣١، والذي يعتبر بيانا لمدرسة فرانكفورت، ويحتذي فيه منهج **ماركس** في النقد والذي استخدمه في نقد الاقتصاد السياسي ويستهدف **هوركهايمر** استيعاب الإنسان في كلمته خلف أشكال الاغتراب وتقسيم العمل واستكمال المشروع التحرري. وجاءت النازية إلى الحكم، ورحلت المدرسة إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ وقد أدت هذه التجربة إلى مزيد من الوعي بتطور آليات القمع الرأسمالية، ولهذا اتجهت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت إلى تبني التداخل بين العلوم الإنسانية المختلفة، فكانت تجمع بين الماركسية وعلم الاجتماع الأفريقي والتحليل النفسي.

وتنسب المدرسة نفسها إلى النزعة النقدية لعصر التنوير، وتتبع بالتالي تطور مفهوم العقل في التاريخ المعاصر، حيث تلاحظ النظرية النقدية تعثر المسيرة التحررية للإنسان، فهناك الفاشية من جانب ومن جانب خر رأسمالية الدولة واشتراكية الدولة.

لقد حان زمان «كسوف العقل» حسب عنوان كتاب **هوركهايمر**، وتنتهي المدرسة في ملاحظتها النقدية إلى وجود نوعين من العقل: عقل حسن يرتبط بالشك والنفي والتحرر وهو يعاني من الاستبعاد والتهميش، وعقل سيئ وهوالعقل الأداتي، وهو العقل الناظم لأفعال الانسان في إطار إنجاز غاية عملية محددة سلفًا، وهو العقل الكامن وراء سطوة التكنيك وتحكم قوانين السوق في نوعية حياة البشر. لقد برعت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت في كشف أساليب القمع والاغتراب في الزمن المعاصر، ورغم ارتباط النقد لديها بواجب التحرر - حسب تعبير كانط - لم تتضح ملامح مشروع تحرري لديها. بل انتهى الأمر **بأدورنو** إلى نوع من الإحباط في كتابه (الديالكتيك السلبي)، حيث يتشكك في أي إمكانية واقعية للتحرر، ويرى أن هناك استثنائين يمثلان ملمحًا نستشرف من خلاله عالمًا مختلفا. الأول هو الفن الذي يقترب من الحقيقة بمحاكاته للواقع، والثاني هي فكرة التصالح الطوباوي بين الإنسان والطبيعة. ورغم وجود اختلافات بينة بين أعلام هذه المدرسة، مثل **هوركهايمر** و**ماركيوز** و**فردم** و**أدورنو** و**هابرماس**، إلا أن مصطلح النظرية النقدية ظل يمثل شعارًا ناظمًا لكل إنتاجهم الفكري.

هابرماس والتاسيس الإبستمولوجي للنقد

لم يعد هناك أكثر صعوبة على مفكر في أيامنا هذه من إعلان التزامه بالنقد وبتحرر البشر، فالسلطة المتزايدة للتكنوقراطية والاقتصاد والسوق تجعل من مشاريع التحرر أمرًا صعب المنال. كما أن إعلان الانتماء لأي مشروع نقدي أو تحريري، صار ينظر إليه باعتباره نابعًا من التزام أخلاقي أو شعور بالإيثار، ونظرًا لأنه غير قابل للتحقيق في الواقع، فإن صاحبه هو الذي يستحق الشفقة.

لقد كانت مهمة هابرماس هى الدفاع عن ضرورة النقد ووظيفته، وكان عليه أن يبحث للنظرية النقدية عن مبرر للوجود وعن أساس إبستمولوجى متماسك يخرج بها عن دائرة الالتزام الأخلاقى. إن هابرماس يحاول أن يعيد النقد إلى الابستمولوجيا كما فعل كانط ولكنه فى الوقت نفسه يضم إليها كل التراث المكتسب من الماركسية والتحليل النفسى وعلم الاجتماع.

ولقد رأى هابرماس أن سهام النقد قد طالت النظام السياسى والاجتماعى كما طالت الأخلاق والمذاهب وبقيت العلوم بمنأى عن النقد لتنسج حولها هالة من القداسة. ولهذا الوضع عواقب مشئومة تزيد من اغتراب الإنسان.

إن الفلسفة ينبغى لها أن تكون نقدية. وينتظر هابرماس من فلسفة تكون حقا معاصرة أن تنتقد وهم الموضوعية التى تنسجه العلوم حول طبيعتها(٧) إن إدعاء العلوم للموضوعية المحضة هو الذى كان هوسرل قد وجه له سهام النقد فى كتابه (أزمة العلوم الأوروبية)، فالعلوم فى نظره تقوم على القصدية والمصلحة، ولكنها تبدد غير ذلك، ويريد هوسرل تجاوز هذا الوضع عن طريق المنهج الفينومينولوجى الذى يعتمد على الوصف الظاهرى، والذى تقوم به ذات مؤسِّسة للمعنى. ولكن هوسرل يريد أن ينزع الموضوعية وعدم الارتباط بمصالح العالم المعيش عن العلم التجريبى، ولكن ليجعلها سمة تميز الفينومينولوجيا، فهى وحدها القادرة على أن تتخلص من الارتباط بالمصلحة. وهنا يأتى انتقاد هابرماس لهوسرل، حيث يرى أنه يقع أسيرًا لوهم الذاتية عن موضوعيتها وتجردها عن الارتباط بالمصلحة.

إن هوسرل ينتمى إلى نفس التيار الذى ساد فى القرنين التاسع عشر والعشرين، والذى يريد أن يفصل تمام الفصل بين المعرفة والمصلحة وصولاً إلى النظرية الخالصة المنزهة عن الغرض.

وهذا التصور للنظرية هو فى نظر هابرماس انحراف عن المعنى الأصلى للنظرية الذى كان موجودًا لدى اليونان، والذى يربط النظر بالعمل ويجعل النظرية موجهة للممارسة مما يضع المصلحة فى قلب عملية تشكيل النظرية. وفى هذا الصدد يستشهد هابرماس بقول شلنج فى محاضراته التى ألقاها عام ١٨٠٢:.

«إن الخوف من التأمل والزعم بتنحية النظرية جانبًا من أجل الاهتمام بالممارسة فقط، يؤدى بالضرورة إلى السطحية نفسها فى مجال الفعل، وكذلك فى مجال المعرفة. إن دراسة فلسفة نظرية إلى أقصى درجة يجعلنا على ألفة بشكل مباشر مع عالم الأفكار، والأفكار فقط هى التى تعطى للفعل طاقته اللازمة ودلالته الأخلاقية»(٨).

هذه الصلة بين النظرية والفعل حاولت الفلسفة التقليدية أن تتجاوزها، وجعلت الهدف هو الوصول إلى المعرفة المحضة التى هى بالضرورة منزهة عن الغرض وموضوعية. وهذا التصور للنظرية النابع من انطولوجيا بارمنيدس ينسجم تماما مع زعم الموضوعية التى تتصوره العلوم لنفسها. فهناك مصلحة لدى العلوم فى تسييد هذا التصور عن النظرية. ويقوم هابرماس بتصنيف العلوم إلى ثلاثة بناء على ارتباط بثلاث مصالح مختلفة، فهناك: .

أولاً: هناك العلوم التجريبية ـ التحليلية والتى تعمل إنطلاقًا من مصلحة فى المعرفة ذات طبيعة تقنية. وهذه العلوم لها طابعها الأيديولوجى، فهى تحت مظهر الموضوعية تسهم فى تكريس الوضع الراهن كما يفعل علم الاجتماع الإحصائى ومن جهة أخرى تقلل من حيز الحرية لدى الإنسان، لأنها تفترض أن كل مشاكل البشر يمكن أن نجد لها حلولاً تكنيكية بما فيها مشكلة التكنيك نفسها.

ثانيا: العلوم التاريخية ـ التأويلية وهى تنطلق من مصلحة عملية فهى علوم تنطلق من دراسة ما يحدث وهى لا تزعم موضوعيتها وتنزهها عن الغرض، لأن لها غايات عملية، وهى لا تعبأ كثيرًا بالبحث عن القوانين العامة، ولكنها تتصور إحاطتها بموضوعها عن طريق الفهم. ولكنها أيضًا تتصور أنها تصف واقعًا قد تم بناؤه مسبقًا، فتميل بذلك إلى الوصفية، إن النزعة التاريخية قد أصبحت هى وضعية العلوم الإنسانية»(٩).

ثالثا: العلوم النقدية وتعمل انطلاقًا من مصلحة تحريرية وتسعى لأن تعطى للنظرية دورها الأصلى كمرشد للفعل وبالتالى مرتبطة بالمصلحة.

إن التحليل الإبستمولوجى لمناهج هذه العلوم يوضح لنا ارتباطها بالمصالح، فالعلوم الوضعية الإمبريقية تسمح بتكوين توقعات عندما تتحقق للتجربة شروط معينة تنطلق منها، ولكن معنى هذه التوقعات مرتبط باستخدامها تكنيكيًا، ولا يكون إلا نتيجة لقواعد الاداء التى نقوم بمقتضاها بتطبيق النظرية على الواقع. فهى علوم تقوم بتنظيم مسبق لخبرتنا فى مجال يمكنه فيه ممارسة الأنشطة الاداتية.

أما العلوم التاريخية ـ التأويلية فإنها تكوّن معارفها بطريقة مختلفة؛ فمثلا صلاحية قضاياها لا ترتبط بالتحكم التكنيكى فى الأشياء، ولا ترتبط الخبرة فيها بنجاح بعض العمليات. كما أن فهم المعنى ـ وليس الملاحظة ـ هو ما يقيم صلة بيننا وبين الوقائع. إن اختبار صحة الفروض فى علوم الطبيعة يقابله هنا تأويل النصوص.

إن من يفسر، يدرس مدى الحجم الحقيقى لما تركه التراث،وذلك فى حالة تطبيقه لمدلول هذا التراث على نفسه وعلى موقفه، فهناك مصلحة فى أن تكون هناك صلة بين ذوات تسمح بفهم مشترك موجّه لفعلهم، ويطلق هابرماس على هذا النوع من العلوم مصطلح مصلحة عملية فى المعرفة، فى مقابل المصلحة التقنية.

ثم هناك العلوم المرتبطة بالممارسة، مثل علم الاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم السياسة، المنوط بها أن تتحوّل إلى علوم قائمة على مصلحة فى التحرر، لأنها يمكن أن تصل إلى معارفها عبر نوع من التأمل الذاتى، القادر فى حد ذاته على تحرير الفرد من الاعتماد على القوى المسيطرة.

إن التأمل الذاتى فى نظر هابرماس محدد بمصلحة تحريرية فى المعرفة، وتشترك هذه العلوم مع الفلسفة فى الانطلاق من هذه المصلحة. ولكن ينبغى على الفلسفة أن تتحرر من أسر الأنطولوجيا، لأنها هى التى تخفى هذا التضامن الموجود بين المعرفة الفلسفية والنزوع إلى التحرر. وينبغى على الفلسفة أن تهاجم وهم النظرية الخالصة فيها بنفس الحجج التى هاجمت بها وهم موضوعية العلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ذلك روسو وديدرو، كوسيلة لمناقشة الأفكار الفلسفية السائدة وحيلة لتسهيل نشرها بين أكبر عدد من الناس. والنموذج الثانى هو نموذج الفلاسفة مؤسسى الموسوعة مثل ديدرو ودالمبير. وكان مشروع الموسوعة طموحًا وجادًا يستهدف عرض مختلف أنواع العلوم والفنون والصنائع على أفراد الشعب بسعر زهيد.

إن العمل على ترقية مستوى ثقافة الشعب ومعرفته كان هو الملمح الأول للنزعة النقدية لدى فلاسفة التنوير، أما الملمح الثانى فهو التنديد بالفئات الاجتماعية المسئولة عن إبقاء الشعب فى الظلام والجهالة، وهم النبلاء ورجال الدين، وتحديد الأفكار والسلوكيات التى ينبغى أن يتخلص منها الشعب، وقد كانت سخرية فولتير سلاحًا فعالاً فى هذا الصدد، فهو لم يكن يهدف إلى بناء مذهب فكرى بديل، بقدر ما كان حريصًا على توجيه سهام النقد إلى الاعتقادات الشائعة وكان (القاموس الفلسفى) لفولتير يتمحور حول محاربة الخرافة والتعصب. ويعتبر كتاب روسو (مقال فى أصل عدم المساواة بين البشر) بيان إدانة للامتيازات التى تضمن للنبلاء الثروة والسيطرة، وتبقى الشعب فى حالة دائمة من الفقر والعبودية. أما كتابه (إميل) فكان يدعو إلى نوع جديد من تربية النشء، متخلصًا قدر الإمكان من القهر والإجبار.

النقد عند كانط:

«إن قرننا هو القرن الحقيقى للنقد، ولا ينبغى أن يفلت من هذا النقد أى شىء»[1] بهذه العبارة التى يذكرها كانط فى مقدمة الطبعة الأولى لكتابه «نقد العقل الخالص» يضع نفسه فى تيار التنوير الذى ساد القرن الثامن عشر، بل ويحاول أن يحدد برنامج هذا التيار فى مقاله (ما هو التنوير) والذى كتبه عام ١٧٨٤. وفيه يرى أن النقد هو التحقيق الواقعى لواجب التحرر والذى يمثل الإسهام الأصيل للقرن الثامن عشر. ويلخص كانط روح التنوير فى عبارته البليغة: «فلتكن لديك الشجاعة لأن تستخدم عقلك بنفسك»[2].

ولقد أعطى كانط لمفهوم النقد الصرامة والدقة الفلسفية وكان عنوانًا لكتبه الثلاثة الرئيسية. وقد أراد كانط التخلص من احتكار اللاهوت لنشاط العقل. ولكن ذلك لا يتم بنقد اللاهوت، ولكن بنقد العقل. ومن هنا جاء عنوان كتابه الأساسى (نقد العقل الخالص). ولتوضيح المقصود بالنقد يستخدم كانط فى مقدمة كتابه مجاز المحكمة والتى «بتأكيدها على اختصاصاتها الشرعية، تستبعد الاختصاصات التى لا تقوم على أساس، ولا يتم ذلك عبر قرار تعسفى، ولكن باسم قوانينها الخالدة والثابتة. هذه المحكمة هى نقد العاقل الخالص نفسه، ولا أعنى إطلاقًا هنا نقد الكتب أو الأنظمة ولكن نقد قدرة العقل بوجه عام»[3]. وتقضى المحكمة بعدم اختصاص العقل بالبت فى قضايا الميتافيزيقا التقليدية، مثل وجود الله وخلود النفس ونهائية العالم وغيرها، وتحدد اختصاصه فى صياغة الأحكام العلمية انطلاقًا من التجربة الخارجية؛ التى تنتظم وفقا لمقولات العقل.

ونلاحظ هنا أن مفهوم النقد قد اتخذ معنى جديدًا مختلفًا عن الذى كان له مع فلسفة التنوير: فلم يعد الأمر يتعلق بمناقشة المعطيات التراثية... ولكنه يتعلق بوضع أسس لهذه المناقشة وتحديد ما تقبله بواسطة تبرير صارم، وتفسير ما ترفضه، وهذا التأسيس لا يمكن له أن يوجد إلا فى عقل الإنسان وهو المسئول فى نظر كانط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن النموذج الذى ينبغى لعلوم الممارسة وللفلسفة أن تعمل على منواله من أجل تحقيقها لمصلحة التحرر، هو فى نظر هابرماس نقد الأيديولوجيا لدى ماركس والتحصيل النفسى لدى فرويد(١٠)، ولكنهما فى حد ذاتهما لا يكفيان للتعبير عن حاجة الإنسان المعاصر للنقد، فقد أصبح الاغتراب شاملاً، لذا ينبغى على النقد أن يكون شاملاً.

إن مفهوم المصلحة لدى هابرماس ليس هو المصلحة المباشرة للفرد التى تحدثت عنها النفعية والبراجماتية، ولكنها مصلحة تنطلق من التواصل بين البشر. فالمصالح التى تتحكم فى المعرفة تتشكل أساسًا فى مجال العمل ومجال اللغة ومجال السيطرة. وهى جميعها مجالات اتصالية وليست فردية، كما أن تحرير المعرفة من الارتباط بالمصلحة المباشرة هو نفسه يعبر عن مصلحة الإنسان فى التحرر.

إن الهدف الذى يسعى إليه هابرماس من تأكيد ربط المعرفة بالمصلحة هو التوصل فى نهاية الأمر إلى تحقيق اتصال بين الأفراد يتم بدون قهر أو تحايل. ومهمة المعرفة النقدية هو تمهيد الأرض لتحقيق هذه العلاقة بين البشر.

«إن وحدة المعرفة والمصلحة تتأكد فى جدل يقوم انطلاقًا من الآثار التاريخية لحوار تم قهره بإعادة بناء كان مقهورًا»(١١).

ولا يقف هابرماس عند ربط المعرفة النقدية بالإبستمولوجيا بل يتجاوز ذلك إلى ممارسة النقد للمجتمع المعاصر، فينتقد تلاعب وسائل الاتصال الحديثة بالجماهير، وينقد سطوة السوق المنتظم ذاتيًا على الأفراد والشعوب، ويحتفظ فى النهاية رغم دعاوى ما بعد الحداثة للفلسفة بمهمة تحريرية: «لقد بدأت الفلسفة حيث بدأت الديمقراطية، ووجدت الفلسفة حيث وجدت الديمقراطية.. والعلاقة بينهما ليست فقط تواجد مشترك ولكن أيا منهما لا يمكن له أن يستغنى عن الأخرى»(١٢).

إن ربط الفلسفة بالنقد يعطيه العالم المعاصر مبررات للوجود تكفى وتزيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) Kant, Critique de la rcaison priatique, Paris, G. F., 1983, P. 25.
(٢) Ibid., P. 8. (٣) Ibid., P. 24. (٤) Ibid., P. 9.
(٥) Loweit, De Hegel à Nietschze, Paris, Gallimand, 1988, Paris.
(٦) من خطاب موجه إلى روجه Qictionnawre oritique de marsisme, Pais, P. U. F. 1985
(٧) Habermas, Paokiles philosophiques et politiques, Paris, Gallimerd, 1974, P. 17..
(٨) Hakermas, La techvique et la scieuce coe idéologie, Pairs, Denoël, 1984, P. 133.
(٩) Ibid, P. 136. (١٠) Ricoeur, Utoie et ideologie, Pais, Sevil, 1996, P. 178.
(١١) Habermas, la science,..., Op. Cit, P. 138.
(١٢) هابرماس من محاضرة ألقاها فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨/٣/١٩.

محمود أحمد العشيرى

سلطة المبدع وسلطة النص

قراءة فى قصيدة «من مذكرات المتنبى» لأمل دنقل

من مذكرات المتنبى

(فى مصر)

(أ) ١ ـ أكره لون الخمر فى القنينه.

٢ ـ لكننى أدمنتها.. استشفاء!

٣ ـ لأننى منذ أتيتُ هذه المدينه

٤ ـ وصرتُ فى القصور ببغاءَ!

٥ ـ عرفتُ فيها الداءَ.

(ب) ٦ ـ أمثل ساعة الضحى بين يدى كافورْ

٧ ـ ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسورْ

٨ ـ لا يترك السجن ولا يطير!

٩ ـ أبصر تلك الشفة المثقوبه

١٠ ـ ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبه

١١ ـ .. أبكى على العروبه!

(جـ) ١٢ ـ يومىْ؛ يستنشدنى: أنشده عن سيفه الشجاع

١٣ ـ وسيفه فى غمده.. يأكله الصدأ!

١٤ ـ وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئْ

هو الرجل
هذا الذي بين أن تترك الأرض
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض

١٥ ـ أسير مثقل الخطى فى ردهات القصرْ

١٦ ـ أبصر أهل مصر.

١٧ ـ ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلماتِ والرقاع!

١٨ ـ .. جاريتى من حلب، تسألنى «متى نعود؟»

١٩ ـ قلت: الجنود يملأون نقطَ الحدودْ

٢٠ ـ ما بيننا وبين سيف الدوله

٢١ ـ قالت: سئمتُ من مصر، ومن رخاوة الركودْ

٢٢ ـ فقلت: قد سئمت ـ مثلك ـ القيام والقعودْ

٢٣ ـ بين يدى أسيرها الأبلَهْ.

٢٤ ـ لعنت كافورا

٢٥ ـ ونمت مقهورا..

(د) ٢٦ ـ «خَولةُ» تلك البدوية الشَّموس

٢٧ ـ لقيتها بالقرب من «أريحا»

٢٨ ـ سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

٢٩ ـ لكنها كل مساءٍ فى خواطرى تجوسْ

٣٠ ـ يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوسْ

٣١ ـ أشم وجهها الصبوحا

٣٢ ـ أضم صدرَها الجموحا!

.....

٣٣ ـ سألتُ عنها القادمين فى القوفلْ

٣٤ ـ فأخبرونى أنها ظلت بسيفها تقاتلْ..

٣٥ ـ فى الليل تجار الرقيق عن خبائها

٣٦ ـ حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

٣٧ـ والأبَ عاجزا كسيحا

٣٨ ـ واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

٣٩ ـ يرتعدون جسدا وروحا

٤٠ ـ لا يجرءون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

.....

٤١ـ ساءلنى كافور عن حزنى

٤٢ ـ فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطهْ

٤٣ ـ شريدة.. كالقطه

٤٤ ـ تصيح «كافوراه.. كافوراه..»

٤٥ ـ فصاح فى غلامه أن يشترى جارية روميَّه

٤٦ ـ تُجلد كى تصيح «واروماه.. واروماه..»

٤٧ ـ .. لكى يكون العينُ بالعين

٤٨ ـ والسنَّ بالسنّ!

٤٩ ـ فى الليل؛ فى حضرة كافورٍ؛ أصابنى السأمْ

٥٠ ـ فى جلستى نمتُ.. ولم أنمْ

٥١ ـ حلمت لحظةً بكِا

٥٢ ـ وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدوله

٥٣ ـ وأنت شمسٌ تختفى فى هالة الغبار عند الجوله

٥٤ ـ ممتطياً جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

٥٥ ـ تصرخ فى وجه جنود الرومْ

٥٦ ـ بصيحة الحرِب، فتسقط العيونُ فى الحلقومْ!

٥٧ ـ تخوض، لاتبقى لهم إلى النجاة مسلكا

٥٨ ـ تهوى، فلا غير الدماء والبكا

٥٩ ـ ثم تعود باسمًا.. ومنهكا

٦٠ ـ والصبية الصغار يهتفون فى حلبْ:

٦١ ـ «يا منقذ العرب»

٦٢ ـ «يا منقذ العرب»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦٣ ـ حين تعود.. باسمًا.. ومنهكا

٦٤ ـ حلمتُ لحظة بِكا

٦٥ ـ حين غفوتُ

٦٦ ـ لكننى حين صحوتُ:

٦٧ ـ وجدت هذا السيدَ الرخوا

٦٨ ـ لصدَّرَ اليهوا

٦٩ ـ يقص فى ندمانة عن سيفه الصارمْ

٧٠ ـ وسيفه فى غمده يأكُله الصدأ!

٧١ ـ وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

٧٢ ـ يبتسم الخادمْ

٧٣ ـ .. تسألنى جاريتى أن أكترى للبيت حراسا

٧٤ ـ فقد طغى اللصوصُ فى مصر.. بلا رادعْ

٧٥ ـ فقلت: هذا سيفىَ القاطعْ

٧٦ ـ ضَعِيه خلف الباب متراسًا

٧٧ ـ (ما حاجتى للسيف مشهورا

٧٨ ـ ما دمت قد جاورت كافورا؟)

٧٩ ـ .. «عيدٌ بأية حال عدت ياعيدُ؟

٨٠ ـ بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويدُ؟

٨١ ـ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها

٨٢ ـ وحاربت بدلاً منها الأناشيدُ!

٨٣ ـ ناديت: يانيل هل تجرى المياهُ دماً

٨٤ ـ لكى تفيضَ، ويصحو الأهل إن نودوا؟

٨٥ ـ «عيد بأية حال عدت ياعيد»

«الشعر العظيم ليس له إلا زمنان فحسب: لحظته الحاضرة وبعد قليل خلوده الباقى»

(جوان رامون خمينث)

«إن اقصى ماتطمح إليه سلطة ما هو أن يصيب الشعراء الخرس من داخلهم» (امل دنقل)

كافوريات المتنبى من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم، ومنحوتات امل دنقل على نص المتنبى نسج على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسنة الرماح ونقش على صفحات السيوف، وهو بذلك كمن يرمي بسهم عينيّ طائر نزق من فوق حصان جموح. ذلك لأن أي نص مطالب عندما يدخل في علاقات تناصية(١) مع نصوص أخرى الا يقف منها عند حدود التقليد والمحاكاة بل يصبح ممارسة نقدية لها يمارس عليها سلطة النسخ أو التعديل والانحراف وتبدو المهمة هنا جسيمة مع نصوص متجذرة في عمق الجنس الأدبي، ونصوص المتنبي لاتكاد تفارق مخيلة قارئ الشعر ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبي من قبيل المراهنة، تدور نتائجه بين النجاح والتحليق أو الإخفاق والسقوط

وامل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي كما سجلها المؤرخون وأيضا مع الكتابات حوله المبنية على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته. وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة فليس ثمة شيء لقيصر واخر لله، إنه لايترسم نصا واحدا يحاوره ويشاكله، بل تختلط لديه النصوص المتعددة، تمتزج وتترسب في أعماق الوعي ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته. إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى - كما يقول اندريه برتيون - عنصرا مذيبا ومشيمة جنينية بلا نظير .

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة - على قدر من التفاوت - بعلامحها البنائية فالمتناص (وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص) يظل محتفظا إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد - بعلاقاته مع فضائه الأصلي، تلك التي تشكل بالضرورة أسس دواعي التناص.

ومن أول ما يلفت انتباهنا فيما بين نص امل دنقل في كليته ونصوص المتنبي تلك الانا المسيطرة لكنها ليست تلك المجلجلة في شعر الأخير.

سيعلم الجمعُ ممن ضمَّ مجلسنا
بأنني خيرُ من تسعى به قدمُ
فالخيل والليلُ والبيداء تعرفني
والحربُ والضربُ والقرطاس والقلمُ
كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم
ويكرهُ اللهُ ما تأتونَ والكرمُ
ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ من شرفي
أنا الثريا وذانِ الشيبُ والهرمُ

إنها الأنا الناتجة من عملية استبطان عميقة، فيها ينقسم الوعي على ذاته ليتاملها أو على الأصح هو انا المتنبي بعد أن يمارس عليها امل دنقل سلطة النقد، إنه لا يقول ما قاله المتنبي في القديم ولا يكرره أو يقلدُ لغته، فلو صح ذلك لما امكن للنص الأخير ان يتجاوز افقه بالنص السابق عليه - دون أن يعني هذا التجاوز حكم قيمة قدر ما يركز على تفاعل النصوص - إنه يقول في كلام المتنبي بما ليس من كلامه، ينطقه نصا ككلامه

ولكنه ليس منه، يقول ما اراد المتنبى أن يقوله فى نصوصه، فما بالنا لوعاد هو ثانية ليقرأ مواقفه؟! ماذا كان سيظن فى نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة؟ أى شىء جال بخاطره ولم يفصح عنه؟ كيف تكون رؤيته لذاته؟ لقد نظر إليه الدكتور طه حسين وكتب رؤيته فى كتابه (مع المتنبى) وكذا كانت رؤية امل دنقل للمتنبى ولشعر المتنبى وأيضا لكل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم.

ومن خلال التناص المشار إليه انفا، يغدو هذا النص إعادة قراءة المتنبى ولشعر المتنبى، قراءة تحوز فى طريقها سائر الكتابات السابقة، للتحاور معها وليس إنتاج المتنبى فقط بل الكثير مما كتب عنه أيضا.. جاء النص فى هيئة المذكرات كل مقطع خاطرة سجلها المتنبى ودونها، كتبها المتنبى فكتبت ذاته.

فى المقطع الأول - مذكرته الأولى - تتصدر نبرة الندم والسخط والحنق فنبدأ معها من الكراهية الصريحة والسخط الكبير والسخرية اللاذعة بالذات قبل السخرية من الآخرين، روح نادمة محملة بالعجز، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (السكر) تتسع فيه دلالة الخمر لتشمل سائر أشكال التغييب الذهنى والفكرى ليصبح تغييب الوعى هو السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع الشاذ الذى تعرضه مذكراته، وهى دلالة نجدها فى نص اخر لدنقل:

أحفظ رأسى فى الخزائن الحديديّه
وعندما أبدأ رحلتى النهاريه
أحمل فى مكانها مذياعَا

أنشر من حولى البيانات الحماسيه.. والصداعا

وبعد أن أعود فى ختامَ جولتى المسائيّه
أحمل فى مكان رأسىَ الحقيقيه
قنينة الخمر الزجاجيه

(أمل دنقل قصيدة «مقتطفات من كتاب الموت» ص١٩٧، ص١٩٨)

إن تغييب الوعى نوع من الهرب من مواجهة واقع هو أشد قتامة وثقلاً من أن يواجهه الشاعر واعياً؛ يحفظ رأسه واعياً فى الخزائن الحديدية، ويحمل مكانها مذياعا فى الصباح وقنينة الخمر فى المساء. إنه لا يعاقر خمره فى الموقفين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتاً، وهو حين يغيب وعيه تماماً، إنما يغيبه ليحتفظ به، حتى لا يفقده فى مواقف لا يجدى الوعى فى التعامل معها.

لكن عبثا تدخله الخمر حيز النسيان أو الوهم فتبوء محاولاته بالفشل. تتأبى أزمته النفسية على أية محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره، يدمنها استشفاء لكن تظل أزمته متعالية على كل شىء. كذلك متنبى القرن الرابع عشر، لاتحوله الخمر عن همه.

يا ساقيى أخمر، فى كؤوسكما
أم فى كؤوسكما هَمُ وتسهيدُ
أصخرة أنا مالى لاتغيرنى
هذى المدام ولا هذى الأغاريدُ

(المتنبى جـ ٢ ص٤٠، ٤١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تحوله عن همومه وربما اثقلتها حتى استحالت الكأس كأسا للهم والسهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء، وبعد أن كان يتغنى بقوله:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى

وأسمعت كلماتى من به صممُ

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

يتحول فى النص الحديث إلى كائن ثرثار سمج.

وكما سخر من كافور من قبل

ومثلك يؤتى من بلادٍ بعيدة

ليضحك ربات الحداد البواكيا

(المتنبى جـ٢ ص٢٩٦)

يسخر من نفسه. لقد منع متنبى ابى الطيب كبرياؤه المغرور من السخرية من نفسه عندما سعى إلى كافور ودبّج فيه القصائد، ولكن صدق (متنبى/ امل) لم يمنعه من السخرية من نفسه وموافقه، خاصة إذا ما اتسعت دلالة نفسه هذه لتشمل كُلَّ مدّاحٍ لسلطة عاجزة.

وكلما اوغل (متنبى/ امل) فى السخرية من نفسه كلما نأى بنفسه عن هذا الموقف المخزى لداهنة السلطة ليشمل غيره ولا يشمله. لقد رأى هنا - ومن المنطلق ذاته - نفسه ببغاء يؤتى به من بلاد بعيدة ليؤدّىَ عملا - سخيفا ايضا - أرُيد له ان يؤديه (وصرت فى القصور ببغاء) وأضحى التغريد بشعره الذى طالما تغنى به صوتاً معجوجا.

وما الدهر إلا من رواة قلائدى

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

فسار به من لايسيرُ مشمراً

وغنىَّ به من لا يغنى مغّردا

(جـ١ ص٢٩٠)

أضحى صوتا متقطعا صدى لكل صوت للحق كان أو الاكاذيب، ليس له ان يريد. هنا يُقهر الشاعر فى شرف الكلمة (حرم العبارة الذى ينُتهَكُ)

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا

وما أنا عن نفسى ولا عنك راضيا

تظن ابتساماتى رجاءً وغبطة

وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

(جـ٤ ص٦٩٤)

حينئذ يمثل فى استخذاء الطاعة ليؤدى دوره الرتيب فى المدح والنفاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند المقطع الثاني مذكرته الثانية. يقفز أمل دنقل فوق دواعي لجوء المتنبي لكافور، إن يأسا من سيف الدولة، أو ضيقا بمؤامرات حاشيته، أو أملا في مطمع مادي عرضي عند كافور، أو حتى حلما قوميا واسعا.. أيا كان الأمر لا يهم. ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام أكذوبة كبرى

أبصر تلك الشفة المثقوبهْ
ووجهه المسود والرجولة المسلوبه
. . . أبكى على العروبه

يتقلص كافور لديه في هذه الصفات التي طالما نال بها المتنبي من كافور:

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوب مشفره
تطيعه ذي العضاريطُ الرعاديدُ
أكلما اغتالَ عبدُ السوءِ سيدَه
أو خانَهُ فله في مصرَ تمهيدُ
صار الخصيَّ إمام الآبقين بها
فالحر مستعبد والعبد معبود

(جـ٢ ص٤٢)

وكم هو موقف مُزْرٍ للمتنبي أمام ذاته، عندما يذكر بأبياته التي رسم فيها صوره العجيبة لقوة كافور:

ومختبط ماض يطيعك آمرا
ويعصى إن استثنيت أو كنت ناهيا
إذا الهندُ سوت بين سيفيْ كريهة
فسيفك في كف تزيل التساويا

(جـ٤ ص٢٩٤)

ويقول:

إذا ضربَتْ بالسيف في الحرب كفُّه
تبينت أن السيف بالكفِّ يضربُ

لاشك في أن إحساسا بالألم سوف يعتصره - هذا الإحساس الذي تلملم أطرافه النافرة في نصوص المتنبي ونص أمل - لكنه جزاء هين لمن باع الكلمة وشارك في صنع أكذوبة.

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع ويضغط على بطنه ليصفق ولنلحظ الأفعال الثلاثة تواليها وتراتبها (يومئ، يستنشدني: أنشده)

لايتطلب الأمر سوى مجرد الإيماء حتى تنداح القصائد المدبجة في سيفه المتثلم. يتكرر المشهد البارد للإنشاد ولا يعدو مثولا وانصرافا، قياما وقعودا كما قال بعد ذلك، وعليه لم يكن ببعيد أن يصدق كافور نفسه فيقصُ في ندمائه عن سيفه الصارم . و(سيفه في غمده ياكله الصدا).

ويتكرر الوصف المحوري نفسه (سيفه الصارم، سيفه في غمده ياكله الصداء) فواقع السيف لايتغير أما صفاته فلنغدق عليه ما نشاء... شجاعا كان أو صارما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما أكثر ماخلعه الشعراء على الأمراء الخصيان لقاء بضعة دراهم ويتكرر هذا الوصف المهين (وعندما يسقط جفناه الثقيلان (ينكفئ) أميرهم رغم ما يقال له، ورغم ما يقوله هو، يغلبه النعاس شأنه شأن كل ساقط رخو، فينكفئ. في المرة الأولى يعقب الانكفاءَ سيرٌ يائس مكلل بالخزي وصورة للجماهير الحاشدة تنتظره ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوانه ويتدبر أمورهم ناسين مقولة شاعرهم، شاعر القرن الرابع:

إنَّ امرأ أمه حبلى تدبره
لمستضام سخين العين مفؤود

ربما كانت هذه هي حدود معرفة الجموع الفقيرة التي لا تعرف من الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائد مدحه ولذا كان انتظارهم والانكفاء في المرة الثانية بين يدي خادمه العالم بدخائل سيده (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ (يبتسم الخادم)، وبعد أن ينام الأمير تتحرر داخله هذه الروح التي تنتقد وتبتسم وتسخر أيضا.

ومن كافور في مقاطع سابقة وتالية أيضا إلى طرف جديد يدخله أمل في ساحة النص إنها «خولة»، يلمس أمل في رثاء المتنبي لخولة أخت سيف الدولة الكبرى، صدقا وحرارة تستولي عليه (أعني المتنبي):

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرُ
فزعتُ فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا
شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

لقد ملك الحزن عليه أقطار نفسه وفجعه الموت كما فجعنة الدنيا في كثير، لكنها ليست مثلهم وهو ليس كالآخرين، وربما يتفق أمل دنقل مع الأستاذ محمود شاكر في قناعة مؤداها أن هذا الرثاء لم يكن رثاء لأخت ممدوح له، بل كان تفجعا في حبه الأكبر بيد أنه لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك ، ويتنازل لصالح نصه الجديد عن الكثير مما أفاض فيه الأستاذ شاكر بعد ذلك من استنتاجات يجعلها مجرد فتاة عربية ، إنها بدوية . وبهذا ينقلنا نقلة جديدة إلى نصوص المتنبي وحياته حيث كان يخص الأعرابيات بنسيبه الرائع ولم يدهشه الجمال الأنثوي المتنوع الذي شهده في بلاط الأمراء ومختلف الأقطار كما أدهشه الجمال البدوي:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وفي البداوة حسن غير مجلوب

هل حقيقة لم يفتن إلا بالجمال البدوي أم أنه تكريس للعروبة حتى في العشق. إن البداوة لم تعد تعني ملبساً أو وشماً، إنها تلمح في ذلك الوجه الذي استحوذ على صفة الشمس الدافئة المنيرة اللامعة الباهرة. الوجه المشرق الناضر والثغر المتحدى المتفجر جمالا، وأخيرا صدرها الناهد، النافر نضجاً وخصوبة (لاأينكسر) ويستحيل صدر الأعرابية رمزا من أكثر الرموز حيوية في إبداع أمل دنقل هي «الخيول» فلم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض، والفم لم يمتثل للجام والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل، وحسبنا ما تحمله هذه المفردة فقط (الجموح) في قصيدة (الخيول) من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دلالات في هذا النص بمفرده، فضلا عن نصوصه الأخرى، لتدخل في علاقات أكثر تعقيدا ومحاورها (المتنبي - كافور - المثقف - السلطة - المرأة - الأرض - الخيول العربية - خيولنا الحجر التماثيل - الجماهير الغافلة والأخرى التي سلخ الخوف بشرتها).

أمل دنقل لايمرر من بين يديه نصاً إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه؛ فينقل خولة هنا نقلة أخرى بعيداً عن ملامح حياتنا التي لانعرف عنها سوى أنها كانت الأخت الكبرى لسيف الدولة فلما توفيت رثاها المتنبي فخلدها. وخلدها الأستاذ/ محمود شاكر أكثر عندما ربطها في أذهاننا، لا بأختها لسيف الدولة ولكن بحب المتنبي لها، جعلها تؤسرُ، ويقتل الأخ، ويعجز الأب، ويشتاق المتنبي لها فيخرج يترصد القوافل بغية اللقاء، يسفح شوقه لكن الأمور لا تسعفها :

وما صبابة مشتاق على أمل

من اللقاء كمشتاق بلا أمل

تموت خولة النص القديم، وتؤسر خولة النص الجديد بعد أن أصبحت معادلاً للأرض العربية تجاهد دفاعا عن شرفها بعد ذبح الأخ وعجز الأب، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم، سيفها الطريح في الرمال بل إنهم يرتعدون جسدا وروحا :

إني لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثير... ولكن لا أرى أحدا!!

(أمل دنقل قصيدة «رسوم في بهو عربي» ص٣١٧)

ويتدخل كافور - قبل أن ينكفئ بسؤال المتنبي عن سبب همه فمازال يعتقد في نفسه سطوة الأمراء ويتخير له النص الصيغة المزيدة (ساءل) فيبدو الأمر بما في الصيغة من (مفاعلة) كما لو كان مطارحةً بين صفيين في أمسية ناعمة، يبث كل منهما الآخر شقوته في انسجام رضي:

«ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطه

شريرة كالقطه

تصيح كافوراه.... كافوراه»

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون الرد عنيفاً وليس بمستغرب رد المعتصم القديم بجيشه الجرار، لكننا نبدأ في جني مفارقة مذهلة، غرست أصلا منذ تولى كافور السلطة:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميةً

تجلد كي تصيح «واروماه.... واروماه»

لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنِّ

وللوهلة الأولى قد يغري الموقف بالضحك، لكنه ضحك ينقطع بتنهيدة محرقة.

رجل وامرأة للفنان ديورر

وكم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحك كالبكا

كافور لم يصح فى جنده أو جيشه وإنما فى (غلامه) هذا الذى يحمل إليه النبيذ ويقود الجوارى والقيان ويشهد بجوارحه عورات سيده وسقطاته وللغلام والغلمان فى بلاط السلاطين وفترات الترهل فى تراثنا العربى تاريخ سيئ السمعة، وربما عند أهل نفسه «قد يصبح مملوكا يلوطون به فى القصر» ويسجل النص هذه الدرجة العليا من المفارقة، وروعة هذه المفارقة تتبدى فى بساطتها الساحرة؟ (فالمغالطة) التى يبنى عليها المستوى السطحى للعبارة ممثلاً فى القصاص العادل يلج بنا فى اللحظة نفسها إلى مستوى (المفارقة) العميق. وإذا بكل من فى الموقف الدرامى تزل قدمه ليتوالى سقوط الضحايا، فلتذهب خولة الأسيرة لدى الروم - وهى الضحية المباشرة - لتذهب إلى الجحيم عقابا لها على ذنب لم تقترفه، ليس هذا الذنب - كما يقال - سوى أنها ضحية بريئة فى مجتمع مذنب حكم عليها أن تصبح ضحية.

والمتنبى الذى يجعلنا ننظر إليه كأنه فى موقف الساخر المتهكم من كافور وضعفه. لايملك أن يغمض أعيننا عن أنه هو نفسه أول ضحاياه. كافور نفسه ينتقل فى نص أهل دنقل الضحية بغفلته المطمئنه، بثقته الزائدة التى تجعل السطح يشف عن غفلة عميقة، فلم يكن يدرى أنه لا يدرى.

وهنا تؤدى المفارقة وظيفتها من خلال طرحها لنموذج يمثل اختلالا للقيم، تنتقضُ فيه هذه العلاقة الوطيدة الفعل ومناسبة رد الفعل له، وهو اختلال يسمح بنتائج قد تأتى أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال ويصبح مجرد وقوعها لونا من اللهو وضربا من العبث. وكما يقول «ميومك» «فليس من امرئ يناقض نفسه عن قصد إلا عندما يريدحلُ تناقضٍ على مستوى آخر: الأمر الذى لا يكون فيه تناقض فعلى. وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توترا نفسيا لا يسرّى عنه سوى الضحك (ميومك: المفارقة ص٥٦).

وفى صورة متقابلة يضع كافور وحاله مع خولة فى مقابل المعتصم والمرأة العربية التى هب لنجدتها واستطاع فى مهارة عالية أن يتخطى الكثير والكثير ويبدل المواقع ليصل لهذه الإشارة، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبى ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة، يلتمع هذا الموقف للمعتصم فينبض التاريخ تجربة واحدة عمقها التراث كله، وتعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة. وإذا كانت الدلالة الكلية لموقف المعتصم حاضرة بكثافة، فإن الصيغ نفسها تحضر فى صورتها المجردة (نداء الاستغاثة ويصبح النداء (كافوراه.. كافوراه.. داروماه. واروماه)، وبذلك لا يطفر النص الأساسى نفسه إلى ساحة النص.

ويأتى المقطع الخامس، مذكرته الخامسة، فى الليل، وقت الهواجس والذكريات، ويكون الحلم، حلمه بسيف الدولة نموذجه الثانى - حلم بين النوم واليقظة فالواقع يشده ولا يخلص به، فهو إلى الغياب والنوم، والتخيل لا يستأثر به، فهو إلى وجود وتحقق. وفى صورة النموذج المثالى يندمج ما انتجته قصائد تمجيد الفروسية من موتيفات الحرب فى الشعر العربى (الغبار - الجواد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأشهب ـ السيف الطويل الصارم) بملامح شعبية للبطولة: فالمعركة (جولة) والجند والصبية (يهتفون) ثم يخرج البطل باسما بالفوز لكنه أيضا يخرج (منكهاً).

ثم يقدم صورة النموذج في مشهد مفعم بالحيوية، يفصح عنها بناؤه المحكم حيث تسود الجملة الفعلية، فتتصدر الأفعال (تصرخ ـ فتسقط ـ تخوض لا تبقى ـ تهوى ـ ثم تعود) وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يؤصل لحيوية الحركة في المشهد، فتواليها على هذا النسق البنائي، وقيمها الدلالية، لها أهمية كبرى. فالصراخ في وجه جند الروم يقابله سقوط العيون في الحلقوم. والبطل يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار النجاة ، يهوى فلا يخطئ سيفه، وفي قران مزدوج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقصي مشاهد البطولة، عنف وبأس على مستوى الفاعل، هلع ودماء على الجانب الآخر. وإضافة إلى كثافة تركز الأفعال على النسق المتميز، تأتي الأوصاف ـ بمفهومها الصرفي والنحوي ـ فتؤدي الحركة الصاخبة، فالصراع العنيف الذي نلحظه في الأفعال نجده نفسه في هذه الأوصاف (ممتطياً ـ الطويل ـ المهلكا ـ منهكا) وإن كانت في عرف الصرفيين بين الفعل والاسم، إنها فعل عارٍ عن الزمن واسم مفعم بالحدث. وبذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعال وهي مظنة ذلك بالضرورة، إلى الأوصاف؛ ويجاوزها إلى الأسماء ذاتها (فالجولة في ذاتها صدام، وهالة الغبار المتصاعد حركة للخيول والفرسان، كرٌ وفرٌ وهجوم وتخاذل، و(الحسام) فصل وبيان، حتى (الأشهب) لون الجواد صراع بين البياض والسواد، فالمشهد يحلله لون الدماء ويتوارى من الصورة كل صوت إلا صيحة الحرب والبكاء. وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء نفسها ببأس اللقاء.

عقب أشكال التناص السابقة التي مارسها نص أمل دنقل مع نص المتنبي معتمدا فيها على المعنى دون التركيب، يبدو نص المتنبي سابحا في الأعماق لكنها أعماق قريبة على كل حال، يغدو معها معامل الانكسار الذي يحدثنا عنه الطبيعيون من علماء المادة فيخيل بمواقع الأشياء دون حقائقها، يحرفها عن مواقعها فإذا وجودها الحقيقي غير وجودها عند النظر إليها من خلال السطح ـ هذا الانكسار يقابله الانحراف لدينا في لغة النقد، عندما ننظر من خلال النص للنصوص الأخرى السابحة في الأعماق وندرس تحولات الدلالة وتفاعلها بين وجودها في خلايا النص ووجودها الفعلي في ذاتها كنص سابق وربما تمثلاتها في نصوص أخرى غير نصنا ـ عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النص آليته فيكاشف نص أمل دنقل نص المتنبي وجهاً لوجه وذراعا بذراع وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة بتعرية كل شيء:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضى فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

هنا يتوحد الصوتان معا، صوت نص المتنبي وصوت نص أمل دنقل وبدلاً من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم،

يستحضر النص القديم نفسه لينتقد الحاضر، حيث توجه المتنبي بالخطاب لهذا العيد الذي حل به عند مروقه الأخير من كافور رغم ملاحقة الأخير له وطلبه الشديد:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

خاطبه ضجرا منه وسأما مما يعهده من حال. وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام، فيتوقف مرة أخرى أمام تاريخ الهزيمة (حزيران ١٩٦٧م) ـ كما أرخت القصيدة ـ إلى المتنبي ليشاركه ضجره ويشركه الأخير في سخطه. ولا يضمن الشاعر بيت المتنبي كاملا بل جزء منه، وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبي عن بنية التركيب فإنها لا تفتقد كلية، وإنما ـ فقط تحتجب خلف البديل الجديد لتظل تلمع من بعيد. تُسائل المتنبي عن الجديد في حاله فأجابه أمل دنقل بتهويد الأرض. ونواطير المتنبي ـ وهي نواطير أمل دنقل ـ التي نامت عن ثعالبها، نامت في نص أمل دنقل عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد، وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية بتحريف وتعديل ليحمل السلطة مسئولية ما حدث، ويسند فعل التصدي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون.

ثم يوجه أخيرا للنيل نيله القديم:

ناديته يا نيل هل تجرى المياه دما

لكي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا؟!

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبي السابق للعيد وملل الركود إلا في حدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر. إن التساؤل يقتضي من النيل وعيا كليا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز، حتى ينتظر أن تجرى مياهه دما؟ أم أنه وعى بحركية التاريخ وتحولاته التي تبتلع كافور والمتنبي وعصرهما وعصور غيرهما وتبتلع الشاعر نفسه، فالنيل الذي يشيخ ويغدو عقيما عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل في قصيدة «رسوم في بهو عربي».

لا تسألي النيل أن يعطى وأن يلدا

لا تسألي . . أبدا (ص ٣١٧).

هذا النيل ـ يغدو هنا مصدرا للتغيير الذي ربما يهلك بفيضانه ويدمر، ولكنه حتما سيوقظ وينبه.

ما دامت قراءتنا بنيت بداية على قراءة نص أمل دنقل في ضوء نص المتنبي فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرا عن هذا الأمر.

لقد تشرب النص الجديد نصوصا سابقة من إنتاج المتنبي خاصة متمثلة في بحور متباينة الإيقاع، منها البسيط والطويل على وجه الخصوص، وكان النص دائما على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة ـ على الأقل على مستوى الصيغ المتميزة لدى المتنبي ـ تقاطعات يراوح بها بين البوح والإسرار. مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع في أسر (النصوص/ أفق التناص) لكن النص الجديد يختار لنفسه إطارا حكائيا، هو إطار المذكرات، السارد فيها هو المتنبي نفسه يقول، ويشرك معه من يقول، يصف ويحكي، ويسقط إسقاطاته المعاصرة وينقض القديم ليعيد بناءه، ويتملكه سحر

الإبداع الجديد الذاتي البكر. وبين قوتين أسرتين: سلطة النص القديم وسلطة الشكل الشعرى الحكائي الجديد ومتطلباته، يأتي بحر الرجز بإمكاناته الواسعة ليستوعب سطوة القديم وتمرد الحديث. وشعر أمل دنقل شعر على درجة عالية من الوعي بالعروض أو بالإيقاع في مفهوم أعم.

ينتظم النص تحديدا بحرا الرجز والبسيط؛ يغدو الرجز هو بحر القصيدة الأساسيّ أما إيقاع البسيط فمستدعى بالأساسي من دالية أبي الطيب. وغلبة الرجز كإيقاع رئيسي يوفر للنص إمكاناته الواسعة لدخول البدائل، كما يمهد على رحبٍ لدرامية النص، هذا خاصة مع اعتبار صيغة (فَعُلن) الساكنة العين - التي يمكن لها أن تُدْخِل إلى النص بحرا ثالثا هو السريع - هي (مُسْتَفْ) الرجزية؛ وهي كثيرة الشيوع أصلاً في القصائد الرجزية الحديثة. خاصة أنه لم يستخدم (فاعلن) أو (فعلن) محركة العين إذ لا يستوعبهما الإيقاع الرجزي في زحافاته وعلله.

والتركيب القافوى للنص، يخبر عن تنوع كبير للقافية بالنظر إليها من خلال الكم (باعتبار المتحرك والساكن) أو من خلال الكيف (باعتبار الحروف والحركات الممثلة للقافية)؛ ويتوزع النص كمًا على أربعة أشكال من القافية هي: (المتواتر/ه/ه) وهي الغالبة السائدة (٤٦ مرة) ثم (المترادف/٥٥) ووردت (٢٠ مرة)، (فالمتدارك /ه//ه) وردت (١٧ مرة) وأخيرا جاءت صورة (المتراكب /ه///ه) مرتين والأخير أمر غير دال إحصائياً، وبهذا يخلص مجمل النص كيفا للمتواتر، في حين يراوح سائره بين المترادف والمتدارك.

والجدول التالي يبين النظام القافوى للنص، معتداً بالمعيار الكمي للقافية، ضاماً السطور الشعرية المتوالية داخل كل شكل قافوى - في أقواس لتجميع هذه الوحدات النغمية معا والرقم يشير إلى ترتيب السطر في القصيدة والترتيب أدخلناه نحن على النص لمتطلبات الدراسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدول رقم (١)

القافية كمًا	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المتواتر / ٥/ ٥	(١، ٢، ٣، ٤، ٥) (٩، ١٠، ١١) (٢٠) (٢٣، ٢٤، ٢٥) (٢٧، ٢٨) (٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤) (٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣) (٤٥) (٥٢، ٥٣) (٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩) (٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠) (٨٢) (٨٤، ٨٥).
المترادف /٥٥	(٦، ٧، ٨) (١٢) (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) (٢١، ٢٢) (٢٦) (٢٩، ٣٠) (٤٤) (٤٦، ٤٧، ٤٨) (٥٥، ٥٦)
المتدارك /٥//٥	(١٣، ١٤) (٣٥) (٤٩، ٥٠، ٥١) (٥٤) (٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤) (٧٠، ٧١)
المتراكب /٥///٥	(٨١) (٨٣)

والجدول التالى يبين تجمعات القافية من منظور كيفى، أعنى حروف القافية وحركاتها، فتضم القوافى المتماثلة كيفيًا معًا. ونشير لهذه القافية مع مثيلاتها برقم السطر الشعرى الذى تقع فيه كل قافية: فتماثلات حروف القافية وحركاتها فى سطور المطلع الأول ضمن كلماتها كالتالى: (القنينة، المدينة) (١، ٣) - (استشفاء، ببغاء، الداء) (٢، ٤، ٥)... وهكذا

جدول رقم (٢)

المقطع	التجمعات النغمية فى سطور القصيدة كيفاً
المقطع من (١:٥)	(١، ٣) (٢، ٤، ٥)
الثانى من (٦:١١)	(٦، ٧، ٨) (٩، ١٠، ١١)
الثالث من (١٢: ٢٥)	(١٢، ١٧) (١٣، ١٤) (١٥، ١٦) (١٨، ١٩، ٢١، ٢٢) (٢٠، ٢٣) (٢٤، ٢٥)
الرابع من (٢٦: ٤٨)	(٢٦، ٢٩، ٣٠) (٢٧، ٢٨، ٣١، ٣٢، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤٠) (٣٣، ٣٤، ٣٨) (٣٥) (٤١) (٤٢، ٤٣) (٤٤، ٤٦) (٤٥) (٤٧، ٤٨).
الخامس من (٤٩:٨٥)	(٤٩، ٥٠) (٥١، ٥٤، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٣، ٦٤) (٥٢، ٥٣) (٥٥، ٥٦) (٦٠، ٦١، ٦٢) (٦٥، ٦٦) (٦٧، ٦٨) (٦٩، ٧٢) (٧٠، ٧١) ٧٣، ٧٦) (٧٤، ٧٥) (٧٧، ٧٨) (٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٤، ٨٥) (٨١) (٨٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم الجدولان السابقان تجسيدا بصريا أكثر وضوحا للقافية كما وكيفًا فيبرز لنا اشتراك السطر الأول مع الثالث فى قافية واحدة من الناحية الكيفية، والثانى والرابع والخامس فى قافية أخرى، فى حين تشترك السطور الخمسة فى قافية واحدة من الناحية الكمية... وهكذا نستطيع بشىء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الزوايتين لنرى الالتقاء والانفصال بين الكم الكيف على طول قوافى القصيدة.

ونلحظ - داخل كل اعتراف - الشاعر وقد انتقل لقافية جديدة من الناحية الكيفية، أما الكم، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، فكان يخضع لنظام تضافرى ثلاثى بين (المتواتر والمترادف والمتدارك) - هذا (وإن كانت انتقالاته متعددة أيضا داخل كل مقطع أو اعتراف).

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كيفًا، فإن لدينا خمسة وعشرين توافقًا - جعلناه بين قوسين - يتكون كل توافق من قافيتين أو ثلاث - ستة

عشر توافقا منها تتوالى قوافيها، وتسعة تفصل بين القوافي المتفقة قواف أخرى تدخل بدورها في توافقات مغايرة مع سطور تالية. بما يحقق الانسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والمتناسقة أيضا. ويفدو التنوع الكيفي كبيرا، ولكنه تنوع له نسقه الخاص.

وكثيرا ما تتملك نزعة الغناء الشاعر داخل الفكرة الواحدة، ويملك الإيقاع عليه فنه فتجيب قافية سطره التالي سطره السابق، وتصبح القصيدة بنية للترددات والمجاوبات الصوتية على طول الإنشاء. فنجد على سبيل المثال الجملة المركبة التي تحتل سطور (٦، ٧، ٨) تتفق قوافي سطورها كيفًا وكمًا، وكذا الأمر في السطور (٩، ١٠، ١١).

وفي المقطع الرابع من سطر (٢٦: ٤٠) باستثناء السطر رقم/ ٣٥ تمتلك القصيدة كميا ثلاث قواف تتبادل بوعي عال وكذا الحال مع المقطع الرابع الذي يثبت التنوع بقدر ما يثبت الانسجام وتناغم الأصوات، وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعي العالي بصنعة المتنبي الرائعة .

الهوامش :

(١) يعرف التناص بأنه «تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى» كما تعرفه جوليا كريستيفا ولكنه تقاطع يمارس فيه النص سلطة التعديل على النصوص الأخرى التي يتشرب بها وبهذا يدين النص بشتاته لطائفة لانهائية من النصوص المتولد عنها وبالتالي يصبح في علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى حول التناص يراجع على وجه الخصوص:

- رولان بارت: نظرية النص مجلة العرب والفكر العالمي العدد الثالث ١٩٨٨م

- تون أ. فان ديجك: النص بناء ووظائفه، مجلة العرب والفكر العالمي العدد الخامس ١٩٨٩م

- الفصل الذي عقده كاظم جهاد للتناص بعنوان (ما هو التناص) بكتابه أدونيس منتحلاً ـ مكتبة مدبولي. القاهرة.

- وصبري حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة. ألف العدد الرابع ١٩٨٤ .

(*) راجع في شعر المتنبي شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان طبعة (دار المعرفة ـ بيروت ـ لبنان) وفي شعر أمل دنقل على الأعمال الكاملة الصادرة عن مكتبة مدبولي الطبعة الثالثة ١٩٨٧.

(٢) راجع للأستاذ محمود محمد شاكر كتابه المتنبي ص٣٣٣: ص٣٥٥. دار المدني، مكتبة الخارجي ١٩٨٧.

(٣) انظر د. عبد الفتاح صالح نافع: لغة الحب في شعر المتنبي ص١٢٥ دار الفكر للنشر والتوزيع . عمان

(٤) د نبيلة إبراهيم: المفارقة ص١٣٦. فصول. المجلد السابع. العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ دس ميومك: المفارقة ص٦٥ موسوعة المصطلح النقدي

(٣) ترجمة د عبد الواحد لؤلؤة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد العراق

(**) يستقطب هذا النص كثيرا من اهتمام الباحثين في توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر. لكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة ولاتقف أمام النص بمفرده وكليته. وحسبنا الدراسات المتفردة للدكتور علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس، ليبيا وأيضا «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» مكتبة النصر جامعة القاهرة، وراجع أيضا للدكتور جابر قميحة «التراث الإنساني في شعر أمل دنقل» دار هجر للنشر. القاهرة

شحات محمد عبد المجيد

وجوه السرد وتجليات القهر في (ساعة مغرب)* لمحمد البساطي

* صدرت مجموعة (ساعة مغرب) لمحمد البساطي عن روايات الهلال، عدد ٥٧٥، نوفمبر ١٩٩٦.

عند «ساعة المغرب» ـ بخاصة ـ تلتقي لحظتان: ضوء وظلام. بدء وانتهاء، شروق وغروب. لكن، ليست اللحظة المقصودة ـ هنا ـ هي ساعة المغرب، بل «ساعة مغرب» بتنكير ثانيهما؛ ليتحمل الدال (مغرب)، بإسناده إلى «ساعة»، بمدلولات الانتهاء أو الموت أو الزوال أو الشيخوخة أو الضعف مطلقاً، إنْ على مستوى شخصيات العالم ومصائر البشر في هذه المجموعة، أو على مستوى الوجود ومفردات اللحظة الكونية. أو لنقل ـ متمثلين دلائل القصص الداخلية ـ ساعة الانقطاع عن البداية أو زوال الصحة أو فتور القوة أو غروب العمر أو «سفر» القريب أو السقوط في «فخ» القهر أو «انتظار» الموت أو تلاشي الطقس. وكأننا بذلك نقرأ وجهين لعالم واحد (موت/وجود)، قد تقع بينهما مسافة ما، إن هي إلا استئناء، سوف يتلاشى بعدها، يتطابق وجها العالم ثانية دون حائل: موت ووجود.

تتوزع قصص هذه المجموعة السبع عشرة بين عدد من الدوائر والحلقات، تضم كل منها أربع أو ثلاث قصص؛ إذ ينتظم كل حلقة عالمٌ خاص متعدد الأوجه، أو بؤر مختلفة لعالم واحد تتجاوب مراكزه وتتجاذب أطرافه.

وما هذا العالم الذي تنتظمه قصص المجموعة سوى أحد تجليات عالم أوسع وأرحب تمثله (represent) أعمال البساطي كلها، الروائي منها والقصصي سواء. لكن، في كل مرة نكتشف جديداً، ونستدعي ـ في الوقت نفسه ـ بنيات وعوالم سبق أن صادفنا جزءاً منها

«أ»

تفتتح المجموعة بأربع قصص (أبا الحاج، صبية، ساعة مغرب، فخ) تكاد تتضافر خيوطها وتتشابك

عوالمها، إن بشكل أو بآخر. فقد رأى الحاج عبد ربه لدى عودته من العزبة أن يختصر الطريق، وهي مجرد رؤية/خاطر؛ إذ بسببها يستعيد لحظة قد غربت عن حياته، محاولا إشراقها. ففي طريقه إلى البلدة يلقى تلك البنت «منحنية فوق حجارة بيضاء تدعك باقي ملابسها. [و] كانت عارية والماء يصل إلى منتصفها. [و] جسدها صغير نحيف شاحب البياض تلونه صفرة خفيفة، ونهداها كحبتي الليمون» (أبا الحاج، ص٧).

عندئذ، يصطدم الحاج عبد ربه بتلك اللحظة التي كان يفتقدها، فيتذكر امرأته، وما نالها من مرض أقعدها عنه. ولذا، نجده يحلم بها (البنت) بين يقظته ونومه، وتخايله أينما سارت في البلدة. فما عجز عنه مع امرأته يجده مع تلك البنت الصغيرة النحيفة، مشرقة الأنوثة، في الوقت نفسه الذي كانت تغرب فيه فحولته. (والبنت ـ هنا ـ تستدعي قصة «البنت تغتسل» من مجموعة «منحنى النهر» للكاتب نفسه). فما كان من الحاج عبد ربه إلا أن «انحنى مادا يديه، [و] شهق مرتعشا، [و] رفعها من الماء... [و] أرقدها على الطين» (ص٧).

وإذ يعود الحاج عبد ربه إلى بيته، يصطدم بأطفال ونساء يدخلون ويخرجون. وحينما يرغب في امرأته ويختار وقت الفجر، فيدخل حجرتها تلك التي لم يطرقها منذ سنوات، نجده يتعثر في نساء يرقدن على الحصيرة متجاورات، وإحداهن قد تغرت مؤخرتها. حينئذ، تلتقي عيناه وعيني امرأته فيتبادلان النظرات، ثم يجذب الباب عائدا إلى حجرته. ولا يزال، بينما هو يمشي قاصدا المقهى لحظة الغروب، يتردد بخاطره صورة تلك البنت، وما كان من أمره معها، إلى الدرجة التي يستعيد فيها اللحظة السابقة نفسها، بينما هو في بيته راقد على سريره بلا حراك، مبلل بالعرق، كأنما يعيش اللحظة ذاتها ـ أو يحاول ـ مرة ثانية.

وقد تكبر هذه البنت فتكتمل أنوثتها وتصبح أمًا لـ (صبِّية) من آباء مختلفين. تأتي إلى أبويها «مرة كل عام ونصف، وتكون في أيامها الأخيرة من الحمل» (صبية، ص٢١). تعود إليهم محملة بالأشياء واللعب والهدايا لأطفالها ولأبويها وجيرانها، «تعطي كل من يسلم عليها هديته. كيس للنقود. منديل رأس. شبشب. وللأولاد أقلام رصاص وصفارات» (انظر الهدايا في «بيوت وراء الأشجار»، والأشياء التي كان يقذف بها البحر في «صخب البحيرة»، مثلا).

تعطي الرضيع لأمها، بعد أن تضع حملها، ككل مرة، حتى ما إن يستقيم عودها تتزين بأبهى الملابس، وتأخذ معها أولادها في طريقها إلى المحطة، بعد أن تلبسهم ملابس جديدة وتسرح لهم شعورهم وتضع ساعة في يد كل منهم. تمشي بهم مزهوة ولا تكاد تحس بالعيون تحدق إليها. وفي اللحظة التي يكتمل فيها عدد أولادها أحد عشر تنقطع عن المجيء والتردد، في الوقت نفسه الذي «التحق [فيه] أكبرهم ـ وقد نبت زغب خفيف على جانب فمه ـ بالعمل في ورشة نجارة. وتذكروا [أبناؤها] أنها حين جاءت في المرة الأخيرة كانت شديدة الهزال، و[كانت] تشكو من وجع دائم .. [كما] بان شعر أبيض بجانبي رأسها بعد أن ذهبت آثار صبغة الحناء» (صبية، ص٢٤).

في قصتي «أبا الحاج» و «صبية»، يأخذ الراوي كلي المعرفة وضعين متمايزين. ففي قصة «أبا الحاج» نراه يتطابق، بداية، مع الحاج عبد ربه، رغم أنه راو بضمير الغائب بقوله: «رأى الحاج عبد ربه لدى عودته من العزبة

أن يختصر الطريق..» (ص٧). إذ يحيل فعل الإدراك «رأى/أدرك» إلى الشعور الداخلي للشخصية. ثم ينفتح المشهد الثاني بقوله «لاحت بيوت البلدة أخيرا. تاملها..» (ص٧)، لتؤكد كلمة «أخيرا» إحساس الراوى بالمسافة التي قطعها مع الحاج عبد ربه الذى يلازمه منذ عودته من العزبة. إن كلمات أو افعال الشعور (من قبيل: رأى، احس، شعر، اخيرا..) تعمل على تقليص المسافة السردية (مكانيا ونفسيا) بين الراوى والشخصية، فيتطابقان، غير انها مسافة متذبذبة. هذا التذبذب يخلق بواسطته الراوى ثمانية مشاهد لقصة «أبا الحاج»، وثمانية فضاءات زمانية متقطعة، تبدأ من لحظة الظهيرة، وتنتهي مع الليل، مرورا بلحظات القيلولة وما بعد العصر، وساعة المغرب.

لكن هذا الراوى كلى المعرفة المتطابق مع الشخصية لا يمل من استخدام صيغة الماضي المستمر. «كان لايزال يرقب الكيس المعلق..» (ص٨) . لخلق حالة من الديمومة الفعلية (الحدث المستمر) يمكن أن تعكس إحساس الراوى بشخصية الحاج عبد ربه الذى لا تزال صورة تلك البنت تشغله يوما باكمله، حتى وهو فى البيت ليلا.

أما قصة «صبية» فيستهلها الراوى بقوله «كانت تأتى مرة كل عام ونصف» بصيغة الماضي المستمر نفسه، الأمر الذى قد يحيل إلى تلك البنت، فى القصة السابقة، من ناحية، كما يحيل إلى مفتتح القصة التالية (ساعة مغرب) التي يفتتحها الراوى بقوله: «كنا نراها عندما تأتي» من ناحية ثانية. إن إشارات من هذا القبيل تخلق حالة من الاتصال فى فعل القراءة، سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الكتابة والتقنية.

٢.

إذا كانت الأم قد انقطعت عن المجيء والتردد على اولادها، بعد أن أذنت ساعة مغربها، فإنها فى قصة «ساعة مغرب» لن تغادر البلدة، وإن حدث فسوف تعود إليها بعد حين. إنها تكتفي بالخروج إلى أطراف البلدة، عند الكوبرى أو فى «العشة»، عند لحظة الغروب، حيث لا أحد يمر هناك؛ إذ يخرج إليها صبية أربع، ينتظرونها، فتمر بهم وكأنها لا تعرفهم.

تسبقهم إلى داخل العشة، بينما هم يتعاركون بالخارج، ككل مرة، حتى يأتي دور أحدهم، فيتبعها إلى الداخل. ثم تأتي لحظة تنقطع فيها عنهم، كما غابت الأم هناك. غير انها، بعد فترة «كانت [تأتي] مع زوجها. وولداها يسيران أمامها. تلبس فستانا أصفر، وحذاء بلون بني وبيدها حقيبة من اللون نفسه، ووردة حمراء على صدر الفستان» (ساعة مغرب، ص ٢٩). [الفستان ذو وردة غالبا، وكذلك الشبشب. والالوان يهيمن عليها الاصفر والأحمر، وأحيانا الأزرق. وهذه العلامات متواترة فى كتابات البساطى كلها]. إنها تمر بهم وكأن لم ترهم، الأمر الذى يحسه الراوى جيدا: «مرت بنا واحدا بعد الآخر، وبدا أنها لم ترنا»، فيتحمل فعل الشعور (بدا) كل دلالات الحنق والغيظ. وهو الأمر نفسه الذى يؤكد تطابق الراوى وأحد أفراد هذه القصة، كما يقول أوسبنسكي[1] .

مع أن المرأة فى القصتين السابقتين - «صبية»، «ساعة مغرب» - اثرت الابتعاد عن أطفالها لحظة خضوعها لهذا القهر، فإنها فى قصة «فخ» لا تتردد فى أن تمارس هذا الخضوع فى بيتها، بل وأمام عيني طفلها الذى يختبئ أسفل السرير، ويشهد زملاءه على فعلها:

«له أيام يحاول أن يجيء بنا..» (ص٣٣). ولأنها أرملة فقدت زوجها ذلك الموظف الذي لم تتمكن من الحصول على معاشه، فإنها تلجأ إلى ضابط الدورية الذي يسعى لها في ذلك، فيجيء إلى بيتها: «سمعنا حمحمة الخيل في الخارج، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة، هي أمه تحمل المصباح، عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود (...) دفعها نحو السرير. حين استدارت بدت في الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود، انحنى ينفضها (...) أزال ما علق بظهرها من أعواد القش، ثم بدا وكأنما سيخلعه عنها...» (ص ٣٥).

حينما ينتقل الراوى من ضمير السارد ـ الغائب إلى ضمير السارد ـ المتكلم، يخلق حالة أخرى من التواصل. فراوى قصة «ساعة مغرب» المتكلم الجمعى قد يكون أحد أطفال تلك الأم التى كانت تتركهم مع جدتهم (قصة: صبية). لكن ضمير السارد المتكلم الجمعى يضفى إحساسا بجمعية الفعل (ملاقاة المرأة فى «العشة»)، غير أن شخصا واحدا ينوب عنها فى سرد هذا الفعل. إنه الصوت الذى يتحدث إلينا. فحينما ينفصل هذا الصوت عند جمعيته إلى حالة الفردية ـ «حين تكون ليلتى أغتسل فى مياه القناة وأزيل ما لصق بى من طين أثناء العراك (...) غير أننى كنت أسمع صوت الشبشب فى قدميها يبتعد» ـ يتطابق الصيغة (من يرى) والصوت (من يتكلم) بتعبير جينيت، أو المبئر focalizer والمبأر -focal ized بتعبير شلوميت[٢]. وحينما يكون ضمير السارد جمعيا، تشترك الجماعة فى فعل الرؤية (الصيغة) وينفرد الراوى بالسرد (الصوت).

أما راوى «فخ» فيمثل وجها آخر للسرد بضمير المتكلم الجمعى، لا كما كان فى «ساعة مغرب»، بل من وجهة نظر أطفال. إن وجهة النظر التى ينظر منها الراوى إلى القصة تتحكم إلى حد بعيد فى صياغة السرد، وآليات بنائه.

ففى قصة «فخ»، يشترك الراوى/ الطفل مع زملائه (من بينهم ابن الأرملة) فى رؤية/إدراك المرأة التى تخضع لضابط الدورية. بدءا، يقبع الراوى مع الأولاد أسفل «السرير (الـ) مرتفع [لاحظ: الوصف من وجهة نظر الطفل] بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كالثعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة..» (ص ٢٣).

إن الإدهاش الذى يسقطه الراوى على الأشياء فى هذه القصة مرتبط بحيز الإدراك (الرؤية) الطفولى الذى ينظر منه الراوى الذى هو طفل أيضا:

«قال لإخواننا إنه ـ ضابط الدورية ـ يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه، وأربعة خناجر إلى جانبه. لم نصدقه، كثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا ...» (ص ٢٣).

«٣»

مع الحلقة الثانية من هذه المجموعة، نتجاوز المرأة أو البنت إلى الرجل، الأب، العجوز، الفرد. لكن القهر لا يزال حاضرا بصوره وأشكاله المتعددة. فالرجل ـ هنا ـ مجرد دون اسم، تماما كما المرأة هناك (مثل معظم شخصيات المجموعة، لكن مع إضفاء ملامح جسدية ونفسية شديدة الخصوصية). إنه رجل ذو عادات وطقوس اعتاد أن يمارسها. أحيانا، له «مقعد [خشبى] فى حديقة»، يذهب إليه وقت الراحة بين فترتى العمل الصباحية والمسائية. يستمتع به ويتمسك فيه بروح

الماضي، رافضا إزالته أو حتى محاولة تزييفه (استبداله بمقعد رخامي). وهنا، يصبح التشبيه المقلوب ـ «الأريكة اخذت شكل جسدي، حيث اعتدت أن أرقد على جنبي طاويا ساقي وذراعي تحت رأسي، انحناءات خفيفة بألواح القاعدة ذهب عنها طلاؤها. مصقولة لامعة، سرعان ما تستقر فيها نتوءات جسدي. وبقعة داكنة بطرف ظهره صنعتها انفاسي عندما أدير ظهري للحديقة وانبش بظفري في الطلاء قبل أن يستغرقني النوم» (مقعد في حديقة، ص ٣٩) ـ تشبيها دالا، وذا وظيفة «تؤنسن» الشيء. فثمة علاقة إنسانية ـ هنا ـ بين الراوي ومقعده. لكن، في يوم ما، سوف يجد الراوي مقعده مشغولا بشخص جديد، غريب، لا يحتوي المقعد جسده السمين، فيدور حوار بينهما. وبينما يتحدث ذلك الوافد عن المقعد: إذ وجده فارغا، تتعلق عينا الراوي ببالونات أطلقها صغار في الحديقة «ارتفعت في الهواء، وكانوا يقفزون محاولين أن يستعيدوا خيوطها..» (ص٤١). لا يزال الرجل يتكلم في الوقت نفسه الذي يفكر فيه الراوي في أن البالونات قد «حلقت بعيدا، [إذ] قذفها الهواء خارج سور الحديقة» (ص٤١). وهنا، يتضافر الصوتان، صوت الوافد المعلن، المسموع، وصوت الراوي، المضمر (النفسي). فعدم القدرة على استعادة الأطفال خيط البالون هو انقطاع للتواصل مع الأشياء، وافتقاد للمكان. أما تجاوز البالون سور الحديقة فهو، في الوقت نفسه، افتقاد نهائي لتلك الحميمية بين الراوي ومقعده من ناحية، وبين الإنسان والأشياء من ناحية ثانية؛ الأمر الذي لا يجد الراوي معه بدا فينسحب من الحديقة: «سرت كثيرا في الحديقة من ممر إلى آخر يلفني السكون، وعندما وجدت نفسي قريبا من الباب خرجت».

إن كلمة «كثيرا» التي يذكرها الراوي تتحمل بدلالات الملل والضيق واليأس الذي قذف به من ممر إلى آخر، ليشهد تغيرا لحق بالمكان كله، سوى مقعده الذي كان التغير يلاحقه لا محالة.

وقصة «مقعد في حديقة» ذات الراوي المتكلم المفرد الذي يتسق وحالة الفردية، أول ما يلفت الانتباه فيها هو الحوار بين صاحب المقعد/ الراوي وذلك الشخص الدخيل الذي رأى المقعد خاليا فجلس عليه. حوار من طرف واحد: «سمعت ضحكته القصيرة وهو يسألني:

ـ أهو مقعدك؟

علقت عيناي ببالونات أطلقها صغار، ارتفعت (...)

ـ هو مقعدك، عندما رأيت وجهك قلت إنه لابد مقعده.

أرمقه بطرف عيني، كان يضرب ظهر المقعد بكفه.

ـ مقعد متين لن تجد مثله الآن.

انحنى يسحب الكيس تحت المقعد، ...» (ص ٤١).

إن تداخل الحوار وصوت الراوي يخلق حالة من المفارقة بين الشخصيتين وما تفكران فيه. ففي الوقت الذي يتساءل فيه الشخص «الدخيل» عن المقعد ويوجه الكلام إلى الراوي، فان الراوي يتعلق بالأطفال في الحديقة و بالبالونات التي يلعبون بها، لخلق حالة موازية تماما لما يتحدث عنه الشخص، حالة بديلة عن غياب الصوت الثاني للحوار.

ومن الممكن أن تتحقق مثل هذه الوظيفة للحوار عبر تقنية أخرى. فمثلا، في قصة «أبا الحاج»، في الحوار بين البنت والحاج عبد ربه تتخلق حالة مشابهة. فعلى الرغم من حضور الصوتين، فان كلا منهما موجّه بطريقة مخالفة للآخر، غير مباشرة، تحتويه، وتكشف عن مكمنه:

● «كل شئ بدا مألوفا ساطعا كأنما يستعيد حلما راه مرات.

- إيه يا أبا الحاج. إيه؟

.....» (ص ٧).

● «زمجر مريد الوجه:

- ابعدى يا بت. ابعدى.

- أبعد فين يا أبا الحاج.

استدار إلى الطريق يموج بغضب عنيف» (ص٨).

● «ثم زمجر فجأة وانحنى ملتقطا حجرا.

- إمشى يا بت. امشى.

- أمشى فين يا أبا الحاج.

زحفت مبتعدة عن مرمى الحجر.. » (ص١٢).

● «اقتربت هى الأخرى من الحافة ووقف.

- بنت مين يا بت؟

- أيوهه.. عارفة. عايز تموتنى.

مكشوفة لأشعة الشمس الساطعة. تظلل عينيها بيدها عندما تنظر إليه.» (ص١٦).

تقوم مثل هذه الحوارات بوظيفة «المجهر» الذى يكبر الأشياء الصغيرة، ويعرى مظاهرها السطحية؛ لتصبح كل كلمة فى الحوار «ذات صوتين، ويجرى فيها جدل بين صوتين»، إذا ما استعنا بمفهوم باختين عن الحوار المجهرى(٣).

فى وقت تصبح فيه الحاجة ملحة إلى مجاراة الحياة، يكون السفر أو الهجرة أو الغربة أحد البدائل المطروحة، بل أكثرها ترددا فى وقت خرج فيه الكثيرون وعادوا محملين بما استطاعوا. ولا تتوقف هذه الغربة على الشباب أو الرجال. فالعجائز، أيضا، قد يرغبون فى ذلك. وبينما ينتظر العجوز بجلبابه الأزرق [اللون الأزرق مع الجلباب يستدعى وضعية اجتماعية] وحوله كثيرون يمسك كل منهم مظروفا به أوراق؛ إذ «ينكش بعود كبريت فى حفرة صغيرة بالأسفلت» (سفر، ص ٥٩).

يسترجع خبرته بالسفر والغربة مع كل من يجاورونه فى هذا المكان، فيحكى لهم عن العالم هناك، حيث المحلات ذوات «الفترينات» الزجاجية والملابس الملونة الغريبة، حيث كل شىء منظم ومنضبط. لكن هناك أيضاً تجد «على جدران الحجرة آثار من جاءوا، قبلك، أسماء وتواريخ، وكلمات. لغات لا تعرفها» (ص٥٧). ثم تدور بينهم نقاشات كثيرة تتطرق إلى عبدالناصر، وكم كانوا يحبونه، «يحدثونك عنه كثيرا، ويتحسرون على أيامه» (ص٥٨).

لعل قصة «سفر» تمثل حالة مغايرة للسرد؛ إذ تعتمد راويين أحدهما داخلى (متماثل مع الحكاية -Homod ie getic والآخر خارجى (متباين مع الحكاية -Heterodie getic). أو لنقل - ببساطة - إذا ما استعدنا مفاهيم هنرى جيمس، إنها قصة نستقبلها عبر وعى شخصية ما، عبر وعى هو «الوعى المركزى»، أو الوعى الضابط لوجهة النظر؛ إذ يحكى الحكاية أحد أفرادها بعد جملة للراوى الأول: «قال العجوز ذو الجلباب الأزرق وشال أبيض يتهدل على صدره: («فى الغربة تتساوى البلاد. تشبه بعضها..») (ص٥٧). وبذلك، يصبح الراوى الثانى وكيلا للراوى (narrator-agent) الأول فى مهمته، وكأن ما سنستقبله عن الغربة والسفر، والرغبة فى مشاهدة الآخر، هو رغبة الشخصية لا الراوى. ثم يعود صوت الراوى الأول ليغلق الحكاية، كما بدأها. وكأنها حكاية

ARCHIVE
http://Archivebeta

بين قوسين. إنها قصة أشبه بمونولوج طويل يقع بين صوتي الراوي في البدء والمنتهى.

أما القصتان الأخيرتان - «مبارزة»، «ضريح» - فتحيلان إلى بعض من مفردات العالم الذي تطرحه الحلقات الداخلية للمجموعة. فـ «مبارزة» تحيل إلى ذلك المقهى الذي يجتمع حوله الأصدقاء يتسامرون أو يتبارون في طقس يملؤه الإحساس بالفحولة والقوة بين الحاج شلبي والأسمر؛ إذ أذكت امرأة أولهما إكسير الفحولة في جسد زوجها، فهيأته للحظة المبارزة: «أجلسته على المقعد الصغير في الحمام الضيق، وأشعلت بخورا في المكان (...) تدور حوله بالليفة والصابونة فرحة بجسده العاري (...) جففته، مشطت شاربيه، سوت بالمقص الشعيرات النافرة، وبرمت طرفيه بلمسة من الدهان...» (مبارزة، ص ١٠٧).

لقد أعدت زوجها جيدا بطقوس الاهتمام والجنس، منذ أن كانت ترى أمها «تعد لأبيها طاجن اللحم المليس بالدهن وتحمله إلى سطح البيت، ويأتي عليه كله وهي بجانبه ترص له الجوزة الحجر بعد الحجر» (ص ١٠٧). وإذ يتبارى الرجلان، الحاج شلبي والأسمر، يكاد يتهاوى الحاج شلبي لولا أنه يستعيد طقوس امرأته وينهل من معينها، فتسري دماء القوة في عروقه فتنتفخ، ويظل محافظا على إيقاعه، غير آبه بـ «تلك الألعاب الصغيرة التي يشغف بها أولاد هذه الأيام» (ص ١١٠).

ما إن تنتهي الدورة السادسة و «سبعة أحجار أو ثمانية على كل من المنضدتين»، يسقط الأسمر فيرشون وجهه بالماء، وهو الطاووس الذي كان مزهوا بريشه. فيأتي رفيقه بأخذ عباءته وحذاءه، ويفتش المكان بعينيه، ويخرج. ثم لا يلبث الحاج شلبي أن يعود إلى أنشاه منتصرا، ومباركا طقوسها التي لا تبطل.

وقصة «ضريح» تعود بنا إلى عالم الحلقة الأولى بنفسه، حيث البلدة والنهر والطقس الديني الذي يكاد يهيمن على البشر. ليس التاريخ - هنا - هو محور هذه القصة، بل الطقس الديني؛ حيث الشيخ «عامر» صاحب ضريح القرية الذي كان، يوماً ما، ذا وهج وكرامات. لكن بعد أن غربت شمسه وتلاشى بريقه، تنفض الجماعات من حوله، حتى مرعى خادمه يهمل الضريح كثيراً. لكن في اللحظة التي يظهر فيها الشيخ عامر بعضا مما كان لديه من كرامات، أثناء هطول الأمطار، يتدافع الناس حوله، ويستجيبون له. وما هي إلا صحوة مفاجئة، أو ساعة من نهار، سوف يخبو بعدها بريق كراماته ثانية؛ فقد تحول الناس عنه، وتغيرت سبل الحياة، وفقد الطقس بريقه وإغواءه، بعد أن فقد التاريخ رموزه (وتماثيله: وهج).

كل شئ في هذه المجموعة من القصص له «ساعة مغرب» يحين بمجيئها زوال الوهج، وانطفاء البريق، وفتور القوة. ولا يزال البعض من أهل البلدة تراودهم الشكوك حول هذا الشيخ وكراماته، فيتهامسون في خفاء، ويعتبرونها «من الوساوس الشريرة التي تراود أحيانا عباد الله المؤمنين» (ضريح، ص ١٢٠).

يمكن أن نشير إلى «المونولوج» الذي يمثل بؤرة السرد في قصة «مبارزة»؛ إذ عليه تعتمد القصة لحظة «وهجها». فما أن يحس الحاج شلبي بقرب تغير مزاجه وتعكره، حتى يغمض عينيه كعادته «حين يريد أن يزن حاله. كان التماوج خفيفا، وزفيف رياح يأتي ويذهب (...)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثديا امرأته عاريان تحت الجلباب المبلل، تأملهما لحظة، كانا جميلين في تهدلهما، ورأى أنه يستطيع أن يتحمل ثلاث أو أربع دورات أخرى.» (ص١١٢).

وهنا، يعتمد الراوى هذا المونولوج المسرد narrated monologe يدغم الصوتين (الراوى/ الشخصية)، دون مسافة بينهما. غير أن الفعل «رأى» يخلق مسافة وهمية بينهما، تمثل في الحقيقة إحساس الراوى باندماجه التام مع الشخصية، ورغبته في الانفصال عنها ثانية.

لكن الراوى حين يغلق القصة لا يفتأ يشير إلى تلك اللحظة التي سيستعيدها [الحاج شلبي] مرارا، وطرف الغابة يفارق فمه، والأسمر عند قدميه يرشون وجهه بالماء...» (ص ١١٣). فهذا الفعل المبني على صيغة الاستقبال (سيستعيدها) لا يخلق استباقا زمنيا على مستوى الخطاب، بل يؤكد أن الراوى حين يتحدث عن الحاج شلبي يتطابق معه ويصف اللحظة من وجهة نظره: بوصفه شخصية، لا راويا؛ الأمر الذي يدعم اعتبار قوله «رأى أنه يستطيع...» محاولة تخييلية لإيهام القارئ بوجود مسافة بينهما، ليس أكثر.

ليس من الصواب القول بأن قصص هذه المجموعة تدور في فضاء سديمي، مطلق، بل تخترقها إشارات مرجعية توحي بأن ثمة زمنا/مرجعا تحيل إليه هذه القصص. لكنه المرجع المتخيل، أو الذي يدور في فلك المتخيل.

ثمة إشارات إلى زمن الحرب ومدن القناة (ساعة مغرب)، وعبدالناصر (سفر)، وزمن الثورة (عزف منفرد)، وما بعد الثورة (فارس على صهوة جواد)، ... إلخ. إشارات كثيرة قد تكسر - أحيانا - إيقاع المتخيل، فتضعه في فضاء مرجعي متعين. لكن هيمنة اللحظة المتخيلة تخلق فضاءً مشتركاً يمزج كلا من المرجعي بالمتخيل والواقعي بالأدبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) فيما يتعلق بأفعال الشعور، وعلاقتها بتطابق الراوى أو لاتطابقه مع الشخصية انظر:

Boris Uspensky: Apoetics of Composition, The Structure of The Artistic Text and Typology of A Compositional form. Trans : Valentina Zavarian and Susan Wittig 1973, pp. 85, 90,92,98

(٢) بصدد مفهومي الصيغة والصوت، أو المبئر والمبأر، انظر على التوالي:

جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. الطبعة الثانية، ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة، ص ص: ٢٦، ١٧٧، ١٧٨، ٢٢٧، ٢٢٨.

Shlomith Rimmon -- Kenan: Narrative fiction: Contemporary poetics, Methuen, London and New York 1983 p. 74

(٣) فيما يتصل بمفهوم باختين عن «الحوار الجهري»، انظر:

- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية - دار توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٠٦.

السحابة التي في المرآة

ديوان جمال القصاص

سأفترض، منذ البداية، أن السحابة هي الوجود، فهل هو الخصب، هل هو الحنين، هل هو العاطفة كلها، مضمّرة ومستترة تحت أفق إشعاع الشعر، كلها مصفاةً من احتشاد عرامتها لكي تُقال ـ شعرًا ـ في كلمات وصور أنيقة متعاقبة ومتعاكسة، كمتاهة المرايا؟

ذلك أن هذا الافتراض الأول يقتضي افتراضًا ثانيًا وملازمًا، هنا، هو أن المرآة هي الشعر ـ لا صلة لذلك بتاتًا بانعكاس الوجود في الفن، لا بنظرية المحاكاة، ولا بمزاعم عريضة كانت سائدة في يوم ما، وأظنها عفا عليها تراكم الخبرات الفنية وتناميها، مزاعم أن الفن انعكاس للحياة.

فلعل مرآة الفن هنا متعددة الأوجه، مقعّرة ومحدّبة ومشروخة وصافية في آن وعلى هذا الافتراض سأمضي في تصوري دلالات ورؤى هذا الكتاب الجميل. وليس هذا التأويل غريبًا عن عالم جمال القصاص الشعري، بل على العكس هو أحد ثوابت هذا العالم، فالغيمة أو السحابة عنده مقوّم من البنية الشعرية يومئ إلى الكيان أو الوجود، والمرآة هي الشعر عنده باستمرار، كما أن البئر تعني ـ كما لا يحتاج إلى بيان ـ إشارةً إلى الغور أو دخيلة النفس وبواطن الروح

أما مظاهر أو تجليات الوجود المتمثلة في السحابة فلعلني رصدتُ أو تلمستُ منها:

١ ـ المزج بين الحسيّ والتجريديّ
٢ ـ متاهة الحيرة
٣ ـ منظومة هاجس الموت والحزن والنهاية
٤ ـ الإيروسية الهادئة
٥ ـ همّ الحرية المراود

وفي مقابل ذلك ـ مع اعتساف المقابلة والمواجهة، فما من فصل ممكن بين السحابة والمرأة ولا بين الكيان والشعر ـ فلعل تجليات المرأة هي:

١ ـ شعر الواقعة اليومية والسيريالية معًا

٢ ـ لَبْس الشعر والوجود وهمُّ اللغة

٣ ـ نهايات الشعر المتفجرة

٤ ـ صياغات الحبّ الصارمة

٥ ـ الإيقاع المتكسر ودوامة الصور الحرة

من «رؤى ـ تقنيات» جمال القصاص المأثورة ـ مما يكاد يكون مقوّمًا من مقومات حساسيته الوجودية نفسها ـ مزج التجريديّ بالحسيّ، الهندسيّ بالعضويّ، الجامد بالبيولوجيّ، مزجًا يتجاوز في تقديري مجرد المضايفة أو المجاورة ويصل إلى حدّ الاندغام والانصهار (وليس فقط المصاهرة بالنسب) وقد عرفنا ذلك منه، منذ «خصام الوردة» و«شمس الرخام» و«ما من غيمة تشعل البئر» وهاهو ذا يؤكده هنا في مفردات رؤى مثل عواصف الدانتيل وقوس الاكتمال والتقاطع النيئ وصرخة ميتة في حضن الفراغ وجيوب الحديقة وشظايا اللهاث وجرعة النوم والورق ينز ونشوة الرخام وشوك العزلة وأصابع التاريخ والمثلث في مائه وهمس القميص إلى ما يكاد يصبح سمةً لصيقة لا بتقنية ما بل بحس أس الوجود نفسه، ذلك يسود الشعر كما يسود الكيان في الوقت نفسه.

ومع أنني أحس بمضض شديد إذ أنتزع بضعة أو أبضاعًا من لحم الشعر الحيّ، على سبيل التدليل والاستشهاد وربما إغواء القارئ على أن يعود إلى النصّ كاملاً، إلا أنني لن أجد حولاً عن أن أورد شيئًا عن:

عربة النسيان التي لا تمر أبدًا

الورقة التي تختبئ تحتها الديدان المقدسة

أصابع التاريخ المبلولة بماء الرغبة (ص٣٦)

أو مثالاً آخر:

العصافير . . . كانت تضمّد أنفاسها

من شظايا ضحكتك (ص ٩٤)

أو : يمكننا أن نستبدل بالشعاع

شظائرَ الموسيقى (ص١٣٣)

وهكذا إلى ما لانهاية تقريبًا، إذ الوجود ـ وبالتالي أو بالأحرى الشعر ـ ليس متعدد المستويات وليس متنوع الزوايا فحسب، بل هو كونٌ ـ أو كينونة معقدة السبك انتقدت بصرارة بوتقة قادرة على تحويل المختلف إلى بللورة متقلبة الطوايا وموّحدة الأقانيم.

أتصور أن غنى هذا الحس بالوجود الكثيف من شأنه أن يكون مُحيِّرًا وهو بالضبط ما يكوّن الخصيصة الثانية والرئيسية كذلك في هذه الخبرة التي تتمثل في سحابة الوجود: أعني متاهة الحيرة:

البحر لم يعد مغويًا

والشطوط فارغة من قبضة الليل

لا شيء فوق سلم الأمواج

لا شيء (ص ١٣)

كل الطرق لفقدكِ فشلتْ

إلى أين أذهب . . إذن!

لماذا

أنا

هنا

أصلاً؟

كان ثمَّ ألقٌ خفيفٌ

يشدنُا إلى نفس المتاهة

للحظة واحدة

سنفكر أننا في صحراء

يسمّونها المدينة

أننا خلف النهاية تمامًا

أو في أول الرحلة بالضبط

سوف تُلقين أسلحتكِ

ليس للعطش رصيف

(ص ٨)

(ص ٣٢)

(ص ٥٩)

(ص ١٠٦)

ليس ثم استنامة أو راحة أو مأوى أو ملاذ، ليس لشوق الأسئلة ريّ لأن العطش قائم دومًا، متحيرٌ دومًا، لا يمكن أن يقرّ إلى رصيف.

ومتاهة الحيرة كما رأينا متعددة المسالك التي لا تفضي إلى شيء غير ذاتها، فمن حيرة السؤال المصيري الذي يذهب إلى العُمق، ببساطة شديدة ونفاذ موجع،

لماذا أنا هنا أصلاً؟ إلى دوران في نفس المتاهة بشدّه. ولا يهديه. نورخافت مخايل، ألقٌ خفيف مراوغ، يعود بالحائر السائل إلى نفس المتاهة، في دورة لابد لها ولا نهاية هل هي وراء النهاية. وهل ثم وراء النهاية؟

هل هناك نهاية بعد النهاية؟ أم أنها في نقطة البدء بالضبط، لكن الحيرة والمتاهة ليست سؤالاً ميتافيزيقيًا فقط. على جسامة وأهمية السؤال الميتافيزيقيّ، بل هي أيضًا إيماءةٌ إلى حيرة أساسية. ومضمرة خفية. في خبرة الحبّ أو في علاقة الرجل بالمرأة. أيًا كان ما تجسده المرأة. ولنا إلى ذلك عودة، فإن الشاعر يقطع بأنها سوف تلقي بأسلحتها. لن يكون لكل أسلحة المرأة من جدوى أو فعالية، لأن العطش لا يزول ولا يرتوي.

ألم يقل الشاعر التراثيّ، من قديم:

ظمئت شوقًا وبحر عشقي

يفيض عذبًا ولست أسقَى

ولعل في هذا التأكيد الذي يتشارك فيه الشاعر الحداثي مع الشاعر التراثيّ، خروجًا نادرًا على اتجاه جمال القصاص الأساسيّ نحو السؤال لا نحو التقرير.

هل ثمة صامتة؟ (ص ٢١)

لماذا أظلّ هكذا فوق سطح المزبج؟

كان هذا السؤال يأتي إجابةً على أنه «لاشيء يبقى فوق سلّم الأمواج، لا شيء» وكأن مزبج أمواج السؤال المتقلبة يقذف به فوق سطحه، بل كان نغمة عدمية تتسلل هنا فإن ما يبقى هكذا فوق سطح الأمواج هو لا شيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك فيما أتصوّر ما يقع في لبّ منظومة هاجس الموت والحزن الهادئ وسؤال النهاية.

فعلى الرغم مما يلوح لوهلة أولى من خفّة تناول الأمور في هذا الشعر بل كأنه مَرَح اللغة ومتعة اللعب بالصور والرؤى والكلمات، فإن ثم شريانًا دفينًا يذرع هذا الشعر كله ـ كأنما على خفية ـ هو شريان الحس بذلك الواغل المتربص الذي هو أيضا مقوّم للحياة : الموت والحزن والنهاية.

هذا يعني أن ثمةً حكاية جديدة عن الموت
لم أروها لكِ (ص ٧)

فهو يقول إنه لم يرو هذه الحكاية التي يعنيها توازن الخطوط، والأغاني الصبيانية، ويعنيها أيضًا «فعل فاضح في الحلم هو محض تقاطع نيئ أو شارة على لغة لم تولد بعد» (نفس الصفحة)

الأساس هو أن ثمّة حكاية عن الموت.

هي ـ بداهة ـ أكثر بكثير من مجرد حكاية، ذلك أن ما يتميز به القصاص حقًا هو مقدرة فذة على تخفيض النبرة، وتهوين الوطأة، عنده أكثر الصرخات إيجابًا تصلنا مخففة مرفقة ومحكومة بتوازن الخطوط حتى ليخيل إلينا أنه لا يبالي من الأمر شيئًا.

تلك نبرة لا تكاد نخطئها مرة واحدة على طول هذا الكتاب، بل في كل شعر جمال القصاص.

لا أريد أن تنتهي حياتي بكل هذه السرعة
(ص ٣٨)

إن هاجس الموت ـ أو النهاية ـ والخوف منه، لا يحفزه إلى صرخة الروع ولا إلى التفجع الموجع، بل هو يطوي كلاً من الفزع والتوجّع خلف مجرد «أشعر بالخوف ولا أريد أن تنتهي هذه الحكاية كلها بسرعة».

وفي نفس السياق، وبنفس النبرة:

أكتب سريعًا لا متلئ بك، لأؤجل موتي قليلاً (ص١٣٢)

أما الامتلاء بالمحبوبة ـ أو بالحب ـ في مواجهة الموت فهو أحد الردود الممكنة التي سوف نجدها ربما ـ في الإيروسيّة الهادئة عند هذا الشاعر.

ومع ذلك فإن الوحدة أمام الموت تَعْدل الوحدة أمام الحب، أو ربما، في الحب، فهو يقول:

«في أطراف الجنازة سأكون وحيدًا . . يمكنني تشمم بشرتك، لا تبتعدي، كيف أجلس في القبو وحدي كيف أللمك من الجهات كلها . . لن أقول مر أسبوع أو شهرٌ أو بضعُ عام . . هل مازلت قادرًا على الموت . . »

(ص ص ٦٨ و ٦٩)

فلعل هذه «الصياغة ـ الخبرة» مفتاحية، في أنها تضع الوحدة في أطراف المحبوبة من كل الانحاء، في ذات الوقت ـ أوخارج الوقت ـ إذ لا معنى لمرور أسبوع أو شهر أو عام، وما من قيمة ـ هنا ودائمًا ـ للزمن».

إن خبرة «الوجود ـ الشعر» معجونة بهذه الأقانيم: الوحدة في الموت وفي الحب وفي اللازمن، فماذا يفعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر إلا أن يقولها، في براءتها الأولية وفي استشرائها معًا؟ وتحت لعب الصور والكلمات - لعبًا هو على حافاتي التهلكة - تتبدى وتستسر أقانيم الوحشة والفقد والوحدة والوجْد معًا:

وسأختار مفتاح الحياة

لا . .

لأفك طلاسم جسمك

بل لأعرف

كيف أرتشف الكأس وحدى (ص ٦١)

انتظرِيني حيث الحب في «يقين العطش» أو في سرطانات الشُّرفة، أو مجرد رغبة تحت الأشجار، أو صرخة لا حدود لها.

أشعر بالفقد أشعر بالفقد (ص ٧٠)

الآن هل ثمة وليمة أخرى، لم يحضر أحد، وحدها قابعةٌ في الركن،

وحدها تفترع الحشود، وحدها تزمجرُ، وحدها تعرف نأمة الجلاَّد (ص ٧٣)

الشاعر - كما هو متوقع من كل شاعر حقّ - لن يستسلم نهائيًا لهذا الهاجس، لن يدحضه ولن يعنو له في الوقت نفسه، ولكنه سوف يقيم في مواجهته منظومة أخرى من الإيروسية المحكومة، من تجليات الجسد، هذه المواجهة الدائمة بلا حلٍ ممكن بين إيروس وثناتوس، بين الشبقية والموات.

لن أسألك/ عن العجوز الذى كان يقرصك/ في ثديك الأيمن/ وهو يطعمك قطعة الحلوى/ ولا عن الملاح الذى مات غرقًا/ تحت إبطك/ فقط . . / ساكون حذرًا من الدبابيس التى تكمش فتحة السوتيان/ من القطط التى ترعى صمتك/ وتمسح فروتها في نهديك/ خلسة/ بمكر/ خاص . . جدًا (ص ١١)

ثمة شياطين ملهمة/ فكّي شرائط الستان/ واتركيها تلفلف الفضاء على جسدك (ص ٣٨)

لم يحن الوقت لكي نترك السفينة/ عُريك يكبر في الشقوق (ص ٣٩)

جوربك قصير يشبه قفاز القصيدة، طرىٌ وأملس (ص ٤٠)

في جسدك كل الضمائر تكلمني (ص ٤٠)

شَعرك يضوى على ركبتى وجسدك: شَرَكٌ (ص ٢٤)

لم نتحدث كثيرًا عن سفر الأمثال والبرعم الذى يربك كشكشات القميص (ص ٥١)

تعبت من . . ملوحة الحنان (ص ٦٩)

في جسدك تتلكأ المخيلة لبضع دقائق وتنعش (ص ٩٧)

هذه إذن حسبةٌ خفيضة النبرة، يمكن أن نصفها بأنها من مقام موسيقيٍّ صغير «مينير» ليست صارخة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا عارمة بل محكومة وهادئة . وإن كانت في صميمها محتدمة وحارة . أما «ملوحة الحنان» فهو كشف حقيقي، فالحب الحقّ غير مُشبع ولا يمكن أن يكون إلا كالماء الملح، مهما عببت منه فلا ريّ فيه ولا نهاية للاستزادة منه، العطش دائم.

أما أن المخيلة تتلكأ في جسد المحبوبة فتلك مشكلة العلاقة مع الآخر او على الادق مع المحبوبة، فما من وسيلة ابدًا إلى معرفة الآخر . المحبوب بما هُوَ، ومهما عمقت الصلة ووثقت واتحد الجسمان والروحان، فإن الآخر يظل غريبًا، يظل آخر، وإنما تعمره المخيلة، ويقطنه ما نسقطه عليه من تصورات وخيالات، وبهذا الإسقاط وحده يمكن أن تنتفي الغربة والاخرويّة التي هي في صميمها وحشةٌ وانقطاع.

وبالها من نقلة، من سكنى المخيلة في جسد المحبوبة إلى تصريفات الجسد:

جسدٌ . . فاعل/ جسد . . مفعول/ جسد نائم/ جسد يقظان/ جسد كائن/ جسد يكون

(ص ١٣٥)

أمّا قراءتي فهي أن جسدك ـ يا محبوبتي ـ هو الفاعل المفعول النائم اليقظان الكائن الذي يكون باستمرار ودومًا وفي خارج الزمن.

إنه جسدي يسرقني ويذهب . . إنه جسدي أغفو ويصحو (ص ١٣٦)

هنا استبصار وحدسٌ فذٌ حقًا، إذ للجسدانية سطوةٌ تخرج عن نطاق العقل والتحكم، وبينما تغفو الواعية الصاحية بطبيعتها وتستنيم، عندئذ يصحو الجسد ويصبح هو المتملك . عندئذ تسقط العقلانية ويستأثر الجسد بالساحة عندئذ لا نملك إلا أن نُخلي له الساحة.

على أن في هذا الشعر مخايلةً لهم كبير، يطوف بالخبرة كلها. ولعله يحكمها ـ كالمعتاد ـ بكشل مضمرَ وغير جهير.

هو هم الحرية.

الأعشاب/ تكره السهر على أسوار السجن ، (ص ٣٤)

بالتأكيد، الخضرة والطزاجة والبكارة التي في الأعشاب، دفقة مياه الحياة في عودها الغض، تتنافى، بالطبيعة وبالتعريف، مع أسوار السجن.

هذا تأكيد ليس موضع سؤال.

ولكن الحرية ـ هذا الشوق الأساسي الجوهري ـ في سياق الواقع الاجتماعي، يمكن أن تكون غرابة وشذوذًا، في قلب القهر الغالب السائد، ولكنه مع ذلك عصيٌ عنيد: «الحرية مرض، يصعب الاستشفاء منه» (ص٣٢)

«الحرية وهي تفرز خمائر التكيُّف سرًا أو إذعانًا» (ص٣٧)

هذه صياغة، على بساطتها الظاهرية، شديدة التعقيد وبالغة الرهافة، فالحرية لا تنقضُ ذاتها، ولكنها ـ لكي

تبقى في النهاية ـ تتكيّف مع الواقع دون أن تنتفي، تنصاع بالقهر أو بالطوع، لكنها في نهاية الأمر هي القيمة العليا. لأنه «ليس بإمكاني أن أستعجل الحرية في مكاتب البريد ولا في أرصفة الميناء» (ص ٣٩)

ليست الحرية شيئًا بيروقراطيًا ولا مستوردًا، لا هي بالسلعة ولا هي قابلة للتعامل الاستهلاكي، هي أعلى وأقوى وخارج كل هذا السياق، هي جوهرية وهي فوق التعامُل.

الحرية قرين الفقد (ص ١٣٧)

لأن الحرية هي وحدها التي تعوّض وتبرر وتنفي الفقد.

ليست هذه الملامح الأساسية في نص الوجود ـ السحابة هي كل ما في هذا النص الشريّ، بل هي أبعاد وجوانب منه، هناك في تقديري أبعاد أخرى لهذا الذي أسميه «النص ـ الوجود»، أبعاد تتناول الخصوبة، والتابو وغيرها من الأسئلة الكبرى التي تتخفى تحت ما يبدو أنه لعب حداثي مشاغب باللغة، ولكنه في نهاية التحليل وجَعَ السؤال الوجوديّ ـ الشعريّ.

إذا كان ذلك مما يتلمس جوانب معينة من السحابة ـ أي من الكينونة أو الوجود في تأويلنا ـ فإن ما يقابلها في المرآة ـ والمرآة هي الشعر أو صياغته الشكلية أو لغته ـ هو مما سوف يشغلني الآن.

وما من حاجة بي للقول إن هذه المواجهة ليست إلا من حيل التحليل النقدي أما واقع الخبرة الشعرية فهو أن «السحابة هي في المرآة» وليست خارجية عنه ولا منفصلة أي أن الصياغة واللغة مقوم لا ينفصل عن الخبرة الوجودية في الشعر، وما التحليل والتفصيل إلا مجرد إشارة ولعله قد يكون منارة للتلقي والمشاركة في إيجاد النص من جديد. ومعذرة لهذا التعقّل في تناول الخبرة الشعرية، فما بالعقل وحده تصحّ المشاركة في هذه الخبرة، بل بالوجدان والمعايشة الحارة، وإن ظل العقل هو الإمام في الكتيبة الخرساء.

لن أقيم توازيًا أو تقابلاً بين تجليات الوجود ـ السحابة وبين تجليات المرآة ـ الشعْر هل الوجود عابر عَرَضيّ زائل كالسحابة أوالقيمة التي سرعان ما تنجاب، بينما المرآة ثابتة باقية وحافظة؟

أما المزج بين الحسيّ والتجريدي فلعله أوضح وأجلى ما يكون في شعر «الواقعة» اليومية، أو شعر المفارقة (البارادوكس) والسخرية أو الدُّعابة (الأيرونيا).

وما من حاجة بي أن أستشهد على امتزاج اليوميّ بالسامي أو الرثّ بالرفيع في السحابة التي في المرآة، تلك سمة الشعر الحداثي كله، ولعله عند بعض الشعراء الجدد يبلغ مديً من السَرَف يهزم فيه نفسه بنفسه فلا يبقى منه إلا الواقعة اليومية فقط دون شعرها، ولكنه هنا يصون شعريّته ويرعى جُذوتها، إذ يتضافر أو ينصهر السيريالي بالمبتذل الواضح وليس في الابتذال هنا تقييم خلقي أو فني، هو الشيوع والمألوفية Le banal

هل ثمة سمك يطير تحت الجسر؟ (ص ٢٠)

بلاخوف/ سأعتاد وحشيتك/

وظلي الذي ينبح خلفي كل صباح (ص ٢٨)

فهل تطويع وحشية الحب ـ أو وحشية الوجود ـ حتى يلوح كأنه معتاد وسوقيٌ هو لبُّ تجربة الشعر الحداثي؟

كل هذه الفراشات في شعرك/ أحتاج لأكذوبة أخرى

كي أبرر نبوءة العراف (ص ٩)

كيف تحلق وترفرف الفراشات الهفهافة في جدائل الشَعْر الأنثويّ الذي لعله يحتاج للشامبو والتمشيط وربما الكوافير؟ أما مراوغة التنبؤ بالغيب ودحض ما وراء الغيب بواقع الأكذوبة اليومية الأخرى فليس إلا مثالاً من بين أمثلة كثيرة على وثاقة الضفر بين الواقعيّ العاديّ وما وراء الواقع.

فإذا كانت «البنادق القديمة لم تعد صالحة للصيد» (ص٦٤)

أي إذا كان الترصّن التقليدي وأخذ الأمور بجدية أكثر بكثير مما يُعدّ اليوم مقبولاً أو صالحاً، فإنه «ثمة طريقة أخرى لاختراع الكوميديا» أو في حقيقة الأمر، التراجيكوميديا، بأن نضع هاملت في المطبخ، وتحت الدُشّ، وفوق السطح، وداخل الصفّ، وإن نضرب هاملت في هاملت فيكون حاصل الضرب: «تلك هي المسألة».

أهم خصائص الكتابة عند جمال القصاص في «السحابة التي في المرآة» خاصة، وفي مجمل أعماله عامة هو ما قد أحدده بالشعر الملتبس – الكائن الملتبس، وليس الالتباس هنا إلا ميزة وفضلاً وفرادة، إنه قرين المزج بين النقائض الذي تلمسناه في أولى خصائص «السحابة ـ الوجود» صافية شفافة ومُثقَلة بالغَدَق في الآن نفسه :

«السحابة التي في المرآة، هل من آثار أقدامك في الممر، أم من شهقتك تحت شجرة الحنّاء، سوف يهمس القميص، سوف تشتعل الخطوط». (ص ٧٠)

فهل هذا الشعر نابعٌ من الوجود الملتبس العابر «آثار أقدامك في الممر» أم من التواصل مع خصوبة الكون في «شجرة الحناء» أم هو يتأتى في غمار الحب، أو الدهشة، أو الألم في «شهقتك»؟

عرفت أن التهشير في اصطلاح التشكيليين هو الخطّ أو اللون الغائم غير قاطع الحدود، بينما «الخلفية غير محددة/ والجسد مثقل بصفاته/ والمثلث جامدٌ في مانه/ والوردة مرتبكة في دسائس الظل/ لا مبرر لتهشير النهدين/ كل هذه الأعماق الوهمية خارج الحلْبة» (ص٥٦)

ما أبعد هذا الالتباس الخصب عن زيف الوضوح القاطع، وعن «صيادي الينابيع الضحلة» الذين «يعرفون جيداً أنصبة الوداع وحصص المرايا» الذين «دائماً يهبط عليهم الوحي ودائماً يتحدثون بنفس الصوت» (ص ٧٨).

لا أعرف هجاءً للشعر الزائف ـ في حصص المرايا المحددة المرسومة سلفاً ـ ولا لأصحاب الوجود الزائف في «ينابيعه الضحلة» أصفى ولا أسمى من الجزء الأول من هذه القصيدة «مثلما فعلنا من قبل» ولكن النصّ ينظر إليهم ـ في النهاية ـ بقدر من التسامح والفهم أو على الأقل عدم فقدان الأمل: «على الأقل/ بعضهم/ لم تُتح له/ الفرصة بعد» (ص ٨٧) أما في النهاية فـ «كل شيء يمر» (ص٩٠) بقدرٌ من المرارة ربما والسخرية ربما، وما يسمى واقعية النظر إلى الأمور ـ التي هي في نهاية التحليل رفضٌ باتٌ للرثاثة والتفاهة والزيف، نعم، للأسف

«كل شيء يمر» ولكني لا أقبل أن كل شيء يمر، هكذا، بل أقولها، ومادمت قلتها فقد أدنتُها.

وإذن فإن بنية هذه القصيدة إذ تنتقل إلى الضفة الأخرى أي إلى صدق الوجود، في بساطة الواقعة اليومية وتوشيجها بالحسّ الوجدانيّ الجسدانيّ معًا أي في انتقالها إلى سياق آخر، فلنسمه السياق الشعري الحق، أو إن شئت السياق الميتافيزيقي المضمر - وهو السرّ - الذي يظل قائمًا ومخايلاً ومراودًا خلف كل واقعة حسية يومية: الملاعق والأطباق/ بعد لحظة سوف أنهي عزلتها (ص ٩١) «العصافير التي تنام/ في أطراف القميص/ وهي تقبلني على عجل/ أفشت لي بالسرّ» (ص ٩٤) والنص إذ لم يُفْشِ بالسر تمامًا فإنه لم يكتم البوح تمامًا.

ليت شعراء المشهد اليومي والجسد والواقعة المبتذلة يدركون أن سؤال السرّ، وقوة الميتافيزيقا، والسعي إلى استبسار معنى الكون والكينونة إنما تكمن - بالضرورة - خلف ابتذال اليوميّ وأطراح الجسديّ ومخادعة البساطة في المشهد العاري من كل بلاغة إنشائية.

ليت شعراء التسعينيات عندنا يتأملون قليلاً هذه المسألة.

ولذلك على وجه الدقة فإن «القميص» و«الثياب» أي الأغطية والأقنعة ترود هذا الشعر بلا انقطاع، ويدينها الشعر باستمرار: «القمصان التي بللتها يد النسيان/ لم تزل بلا جفون/ بلا أهداب» (ص ١٠٠) الشراع التي خطفتنا فجأة/ يجوز تذكيرها وتأنيثها.... لكن/ لماذا حين انكسرت/ اختزلت الثياب كلها/ في قطعة واحدة؟». (ص ١٠١)

ولهذا - على وجه الدقة - فهو يومًا سيبتكر معطفًا آخر، معطفًا للتعرد، لا للتستر (ص ١٠٦) لأنه من المفترض أن نكتشف مهمة جديدة للظل» (ص ١٠٧) أي أن نزيح حجاب التعمية والتضليل، لكنه لا يعرف - مع ذلك - «كيف يخلع عباءة الطقوس» (ص ١٣٦) لأن الطقس بما فيه من ترميز وإحالة على المقدس وما وراء النفعيّ الاستهلاكيّ، هو في النهاية أحد ملاذات الشعْر.

ولكنه أيضًا «يفضل القصائد المجروحة بضعفها» (ص ١٠٥) ولا يحب تمثال الكائب المصري، لأن الطقس فيه نوع من اكتمال الانغلاق والنهائية غير القابلة للسؤال، أما جرح الضعف فهو من ناحية إنسانيّ حقًا وليس قدسيًا تمامًا وهو من ناحية أخرى جوهر الفن المشروخ المشقوق الذي يتيح للخيال أن ينطلق لا أن ينغلق، فليس من جوهر الفن الحق - في تصوري - أن يكون محكم الصنعة، ذلك اكتمال زائف بالضرورة وصقال لامع وبالتالي كاذب، إذ أن الوجود مشعّث ومجروح وممزّق وكثيف مضطرب، لا أعني بذلك انعكاسيّة سطحية آلية بين الوجود والشعر، بل لعلني أعني تراسلاً وتساوقًا حميمًا بين هذين النوعين من الالتباس وتراكُب أو تداخل المعاني والأشياء.

وفي هذا السياق - أو قريبًا منه أو لصيقًا به - يأتي همُّ اللغة «أو ربما شارة على لغة لم تولد بعد» (ص ٧) «فما أقبح اللغة عندما لا تمر بشبابيك الطفولة» (ص ٧٢) ذلك أن بكارة أو براءة أو طفولة اللغة حيوية وحاسمة، مما يعني تدفقها مباشرة من ينابيع ما تحت الوعْي

والتدبر والتعقل، مما يعني انتفاء نفعيتها «دوائر النصّ لا تصنع الحساء، كل الرموز حين تجرحك تضيء» (ص ٧١). ولكن النص حينما يذهب إلى أبعد من ذلك فيتمنى: «حبذا لو خرجنا من ألفة اللغة/ إلى ألفة الفعل» (ص ٩٦) فلعله يخرج عن دوائر النص نفسها ليقع في المحال، فإن ألفة الفعل نفسها إنما تعبر عن نفسها أو تجد نفسها ـ هنا وبالضرورة في ألفة اللغة، والخروج من ألفة اللغة، في الشعر، هو المحال بعينه، إلا إذا كان خروجًا باللغة عن ألفتها. ولعل ذلك كله، فقط، من قبيل التمنيّ المحال..

على أن من المهم هنا ـ في ظني ـ أن نلاحظ أن كل نهايات مقاطع القصيدة الأولى تأتي في صيغة السؤال. فهل السؤال ينتقض القصيدة، أم يكسبها دلالتها العميقة، ودلالتها هي بالضبط أن الوجود ـ والشعر ـ إنما هُما سؤال.

كما أننا نلحظ في نهايات كل القصائد كتابة متدفقة مفتوحة، هي أقرب إلى الكتابة الأتوماتية أو التلقائية التي افترعتها السيريالية وقننتها، وإنما كانت دائما في قلب الرُقى والتعاويذ السحرية، وغمغمات الكهان والصوفيين، هي جمجمة ما أبلغ إفصاحها في الوقت ذاته، على مستوى من الإفصاح غير المعجميّ بل لعله يقع في منطقة السرّ الذي يتحدى اللغة نفسها.

عند جمال القصاص في كل شعره ـ وهنا أيضًا ـ صياغات صارمة للحب أو رومانسية صارمة، لا ترهل فيها ولا ميوعة وإن لم تعوزها النعومة والسلاسة، وإن كانت تحيطها ـ وتحوطها ـ دقة هي إلى القلب أنفذ وفي الوجدان أعمق.

سأدخل الجنة مرتين/ مرة لأنني أحبك/ ومرة لأنني أفتقدك (ص ٦٠)

أو «التحليلات التي... / أشارت إلى رعشة في القلب/ ليست سيئة بالمرة/ لكنها اختزلت المشهد كله/ في علة محددة/ فقط/ تنفس/ بحب» (ص ٦٣)

الشاعر يقول أو يتساءل: «هل قلتُ كلامًا عن الحب» (ص ١٣٧)

نعم، أنت لم تقل إلا كلامًا عن الحب، وقد «وصلت».

من الطرائق التقنية هنا ذلك الإيقاع المتكسّر الذي نجده في الشعر إذ تستخفي فيه، وتستجلي، موسيقى داخلية لا تعتمد الجرْس الصوتيّ المتراوح والموقّع فحسب، بل تعتمد كذلك وفي المقام الأول تراوحَ الصُور والرؤى وتبادلها وتضادها وتناغمها.

وفي ظني فما أشد خطل مَنْ يُخرجون الإيقاع الداخليّ المتكسّر من دائرة موسيقيّة الشعْر.

الشاعر هنا قد تخلّى ـ إلى حين أو دائمًا ـ عن نظام التفعيلة الحرّة، وعن موسيقاها التي مهما كانت متراوحة فلابد أن يلحقها قدرٌ من الرتابة أو الرثاثة.

الشاعر هنا يلجأ أكثر من مرة إلى تقطيع الكلمة الواحدة إلى فونيمات أو مقاطع صوتية لها بلاشك وقْع وإيقاع، من مثل «وحـ.. وَحَدْ» أو «تعـ .. هل» أو «هـ... كـ .. ذاء» إياتي هنا إيحاء بالوجود المتكسّر، المتشظي،

المتفتت الذي هو خصيصة الوجود، الآن وفي كل زمان؟ وجود الحيْرة والمتاهة؟

ربتٌ على كتفيكِ/ شهقتِ: ي.. ا.. هـ../ أخيراً التقينا» (ص ٥٠)

ي.. ا.. هـ/ كل هذه المصابيح/ ولم نعثر على النبع» (ص ٥١)

في إطار هذا الإيقاع المتكسّر تأتي دوامة نهايات القصائد، في صور متلاحقة، كاليدوسكوب متقلب متغيرٌ الألوان متعاقب الإشعاعات لا يتوقف عن الدوران يأخذ بالأنفاس ويشق أحجبة التقليديّ المكرّس المريح دون تعمُّل بل في تدفّقٍ ينابيع داخلية عميقة تغذوها ثقافةٌ ملحوظة وحساسيةٌ تُصيخ السمع وتُحِدُّ البصر للكون وللكينونة معًا، للخارج والداخل معًا.

الجمال الذي أفتقده/ الجمال الذي يفرّ../ مثل أرنب الموسيقى/ يجرحني/ بخفة/ ويعلو..! (ص ١٢٤)

وهو بالشعر «يصنع أذرعة للعناق» (ص ١٢٥)

وفي العناق ـ التلاصق ـ الالتحام ماهو أكبر وأعمق من مجرد الرؤية والسماع وإن كان يتضمنهما بالضرورة.

أي أن هنا بالشعر محبةٌ للحياة في قلب سؤالها، محبةٌ تغلب كل هواجس الإحباط والموت.

ليست هذه في النهاية إلا ملاحظات تأويلية قائمة أو منبعثة من صميم نصّ جمال القصاص الذي اعتبره كتاباً واحداً متراسلاً كل كلمة فيه تتجاوب وتتراسل مع الأخرى، كل فقرة أو شطرة تضيء الأخرى، وكل اقتباس أو إشارة ليس اقتطاعًا بقدر ما هو إشارة إلى تكامل.

الافتراض الوحيد الذي الهمه النص هو تأويل ممكن ـ من بين تأويلات أخرى ممكنة ـ للسحابة وللمرآة، أما سائر الخصائص فليست في ظني مفترضة، بقدر ما هي مملاة ومفروضة من جسم النص نفسه (دَعْك من روحه فذلك من باب أولى).

هذه إذن بضعة تأملات في كتاب أراه من أجمل إنجازات الشعر الحداثيّ الآن، في تدفّقه وعمقه وسلاسته المركّبة في آن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

(حجر الضحك)

رواية الحرب وتفكيك إشكاليات الرجولة والأنوثة

عندما صدرت رواية هدى بركات الأولى (حجر الضحك) قبل فترة نتيجة لحصولها على جائزة «الناقد» اليتيمة فى الرواية حاولت قراءتها، ولكننى انصرفت عنها دون إكمالها. صحيح أن لدى شكوكا فى الروايات التى تفوز بجوائز، لكن الذى شفع لهذه الرواية لدى أن صديقى العزيزين إدوار الخراط ومحمد برادة كانا فى لجنة التحكيم، وإنى لدى ثقة فى ذائقتهما الأدبية. وقد اقتبس الناشر إطراءهما للرواية ووضعه على غلافها، ومع ذلك لم تشدنى الرواية بداية، وانصرفت عنها بعد حفنة من فصول قسمها الأول إلى غيرها من الأعمال. وأنا عادة ما أقرأ الأعمال الأدبية للاستمتاع بها أولا، فإذا لم تنجح فى الاستحواذ على اهتمامى أو اقتناصى فى شبكتها الأدبية كقارئ عادى، لا أجد أى حماس للاهتمام بالنص كناقد أو متخصص فى الأدب. ومضت الأيام بعد ذلك وانشغلت عن الرواية بأعمال أخرى كثيرة، بالرغم من أن ثمة من كان يسألنى عن رأيى فى هذه الرواية فكنت أجيب بأننى لم أستطع إكمالها، وكان هذا يأخذ على أنه رأى سلبى فى العمل، والواقع أنه لم يكن أكثر من تعبير عن حالة من التلقى التى سرعان ما تغيرت عندما تغير أفق القراءة. ولم يحمسنى لإكمال قراءتها أن واحدة من تلميذاتى النجيبات شرعت فى ترجمتها للإنجليزية، وقد صدرت هذه الترجمة الإنجليزية بالفعل قبل شهور قلائل. ولما ظهرت رواية هدى بركات الثانية الجديدة (أهل الهوى) شرعت فى قراءتها هى الأخرى، ونجحت الرواية فى الاستحواذ علىّ هذه المرة، وأكملتها، بل شاقتنى مغامراتها النصية المتميزة إلى الحد الذى أحسست معه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أننى لابد قد ظلمت روايتها الأولى من انطباعى الأول عنها.

فعدت إلى (حجر الضحك) من جديد وقد ادركت بسبب الرواية الثانية أن للكاتبة منهجًا متخذًا فى الكتابة النسائية، وأن المسألة ليست مجرد امرأة كاتبة تكتب عن رجل بدا لى للوهلة الأولى غريبا، ففسرت غرابته بانها نوع من نقص الخبرة بالرجال أو قصور المعرفة بهم. وما أكثر الكتاب من الرجال الذين لا يستطيعون خلق شخصية نسائية مقنعة، تنبئ بمعرفة حقيقية للمرأة وإدراك عميق لمنطقها فى الرؤية والتفكير. وقد كشفت لى هذه القراءة الثانية أن رواية (حجر الضحك) هى فى حقيقة الأمر دراسة إبداعية شائقة لفكرة الأنوثة ذاتها، ولطبيعة الشروط والسياقات الاجتماعية التى تحكمها وتتحكم فيها، وتشارك فى صياغة الموقف الجمعى والفردى منها. وتقسم الكاتبة روايتها تقسيما يوشك أن يكون موسيقيا أو بالأحرى سيمفونيا لانها تتكون من خمسة أقسام أو حركات أولها تمهيدى قصير يتكون من ثلاثة فصول ولا تتجاوز عدد صفحاته الثماني صفحات، بينما أقسامها الثلاثة طويلة يتراوح عدد فصولها بين السبعة والعشرة، وعدد صفحاتها بين ٦٤ إلى ٨٥ صفحة، وهى التى تتكون منها حركات السوناتا الثلاث التى يتكون منها جسد العمل السيمفونى عادة، أما القسم الأخير فإنه يشكل نوعا من التذييل أو ال Coda كما تعرف فى الفن الموسيقى، ولذلك فإنه القسم الوحيد الذى لا يتكون من فصول بل من عدة صفحات ختامية قليلة.

وتتضح طبيعة هذه البنية الموسيقية الروائية وعلاقتها بتصورات الكاتبة الأساسية المطروحة فى النص كله عندما نتامل مسار الحدث الروائي، وتطور شخصية خليل وهى الشخصية الأساسية فى الرواية، وشبكة العلاقات الحاكمة لهما معا. حيث يقدم القسم الأول، كما تفعل الحركة الأولى فى المؤلفات الموسيقية، صورة مصغرة للعمل كله وعرضا سريعا لنغماته الأساسية. بل توشك فصول هذا القسم التمهيدى الثلاثة أن تناظر حركات السوناتا الثلاث من ناحية، وبنية الأقسام الثلاثة الطويلة فى النص كله من ناحية أخرى. ولذلك يتسم أول هذه الفصول الثلاثة بالقصر النسبى بالمقارنة إلى الفصلين الآخرين ويطرح منذ سطوره الأولى علاقة التوازى والتضاد بين خليل وصديقه الأثير ناجى فى نوع من الهندسة العقلية الصارمة التى تتعمد التاكيد على عجز خليل عن اللحاق بصديقه ناجى. لأن كلمات النص الأولى، وهى كلمات مفصحة عن معنى النص كله، تؤكد لنا «لم تكن ساقا خليل طويلتين بالقدر الكافى»، وسوف يكشف لنا النص عن أن ساقي خليل ليستا وحدهما في عجزها عن أن تكونا طويلتين بالقدر الكافى، وإنما معهما الكثير من سماته وخصاله العضوية والنفسية معا التى تعانى من هذا النقص. ويكشف لنا الفصلان الباقيان عن بعض تجليات هذا النقص المبثوثة بمهارة فى طوايا التفاصيل الصغيرة من عجز الخليل عن تقليد ناجى أو الارتقاء إلى مستوى قدراته على التمييز بين مذاقات الأطعمة أو اللحاق به فى المشى أو الإلمام بشتى المعارف العديدة التى يجيدها. ولذلك فإن من الطبيعى أن يتمنى خليل أن يغازل ناجى ريتا التى يتشهاها دون أن تكون لديه القدرة على الإفصاح عن هذا التشهى. لكن أكثر قدرات ناجى إثارة بالنسبة لخليل هى تلك التى تتعلق بمقدرته على تحليل أحداث الحرب

والتنبؤ الصحيح بمساراتها. فأحد هموم هذه الرواية هو الكشف عن جدل العلاقات التحتية التي تنطوي عليها أحداث الحرب اللبنانية، وهي من روايات هذه الحرب المهمة، مع جدل الأنوثة والذكورة في حياة الأفراد بشكل عام.

وهي من هذه الناحية رواية فلسفية تتأمل مدى علاقة هاتين الخاصيتين البشريتين الأساسيتين: الأنوثة والذكورة، بالحرب والسلم، بالعنف والحب، بالشهرة والحرمان. وقبل أن ينتهي هذا القسم الأول يحرص على طرح تقسيمه الفكري لطرفي معادلته الكبرى أو لأزواج ثنائياته المتعارضة عندما يتناول وضع خليل على المسافة الفاصلة بين مجموعتين متمايزتين من أترابه بعدما تأمل مواصفاته الجسدية وجعلها نموذجا للتمثال الكلاسيكي للرجولة التي تسفر عن نصاعة رجولتها كلما برزت سماتها الأنثوية كما هو الحال في تماثيل الرخام الكلاسيكية الكبرى التي تجسد جمال الذكورة المتألقة في يناعتها (راجع ص١٦). ويموضع النص خليل بين مجموعتين متنافرتين ولكنهما متكاملتين من أترابه: «الأولى التي تناسبه شكلا والتي تتألف من شبان هم دون سنه بكثير قد خلعت باب الرجولة خلعا. ودخلت إليها من بابها العريض أي من باب التاريخ وراحت تصنع يوميا مصير منطقة بائنة الأهمية بالنسبة لخارطة العالم، وتدير حياة الناس العامة والخاصة حتى مسائل المياة والخبز والأحلام والهجرات. في حين أن المجموعة الثانية، وهي التي تخالفه شكلا وتتألف من رجال هم في مثل سنه، قد أمسكت بناصية الأمور الكبرى، أي بأدوات العقل والفهم والإدراك والتنظير، ووضع الخطط لضبط طابق الحياة العلوي في السياسة والقيادة والصحافة» (ص١٧) وتضع الرواية منذ قسمها الافتتاحي هذا خليل خارج هذين القسمين وداخلهما معا، حيث يماثله أولهما جسديا، بينما يماثله الثاني عمريا، ولكنه برغم هذا التماثل خارج المجموعتين، قابع في الأعراف الفاصلة بين هاتين الرجولتين اللتين أغلقتا أبوابهما في وجهه «فبقي وحيدا في مصير ضيق، وعلى تماس بين منطقتين شديدتي الجذب مقيما فيما يشبه الأنوثة الراكدة المستسلمة لحياة نباتية محض، والرجولات الفاعلة المفجرة لبركان الحياة على قاب قوسين أو أدنى» (ص١٧). ووضع خليل في هذه الأعراف الفاصلة بين نعيم الامتثال وجحيم الحيرة هو منطلق بحث الرواية في تصور المرأة الحديثة لإشكالية الرجولة والأنوثة، وفي محاولتها لتفكيك المفاهيم الاجتماعية الموروثة بشأنهما.

وهي من هذه الناحية رواية تفكيك مهد الوعي البشري بالفوارق الحاسمة بين الجنسين، وربط هذا التفكيك بإشكالية الجسد واكتشافه ثم إخضاعه لشروط الانصياعية الاجتماعية القاسية في المجتمع العربي، وفي ظرف من أكثر ظروفه حدة وشراسة، وهو ظرف الحرب الأهلية اللبنانية. ذلك لأن الرواية تنطلق من مصادرة مضمرة لا تقبل الأطروحات الاجتماعية الجاهزة عن الفوارق بين الجنسين، وتطرح أسئلتها عليها بشكل مستمر. فجسد خليل الذي تقدمه لنا الرواية مستلقيا على السرير، وهي تختار زوايا رسم المشهد بعيني رسام حاذق، أشبه بتمثال رخامي تنداح فيه الأنوثة في يناعة الذكورة، هو جسد أقرب إلى أجساد من يصفرونه سنا في طراوته ونعومته، وهو في الوقت نفسه وربما للسبب ذاته، ساحة صراع لا يقل ضراوة عن ذلك الصراع الدائر في فضاء مدينته الغارقة في الحرب الأهلية. بل إن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القسم الافتتاحي يرفض في نهايته تسمية هذه الحرب، ورفض التسمية رفض للإفصاح وفعل تعزيمي بالغياب الضروري لإعادة تأسيس الأشياء.

وتكشف لنا الأقسام الثلاثة التالية عن الجدل بين هذين الصراعين الضاريين الذي جعل أولهما من جسد خليل مجاله، بينما اتخذ ثانيهما من فضاء المدينة ساحة له. وتقيم الرواية توازيا بين الحرب الضارية وبين عملية التكييف أو الإشراط Condfttioning التي تخضع هذا الجسد لمواصفات الأنماط الاجتماعية والسلوكية المقبولة اجتماعيا وشروطها. لهذا كان طبيعيا أن يبدأ القسم الثاني بتناول المدينة بعد أن ركز القسم الأول على البطل العاري من كل بطولة. وأن يقيم مواجهته أو بالأحرى معارضته بين بناعة جسد خليل وتهرؤ فضاء المدينة وخرابه. حيث تبدأ بالتعرف على ملمس غياب سكانها عنها، واليات تكريس هذا الغياب بسد الطرق أمام إمكانيات العودة. فالمدينة تدع أبناءها عنها بطريقة ماكرة بعدما أصبح تضخمها العشوائي وتكاكؤ بيوتها بعضها على البعض نوعا من الانتحار الذاتي الذي طالت اثاره أكثر البيوت رحابة وقدما كبيت الست إيزابيل الفسيح العريق. وتكشف هذه الرغبة الانتحارية عن نفسها منذ مغادرة فاجي وأمه الست إيزابيل شقتهما الجميلة من خلال انفجار السيارة الملغومة أمام البناية وتحطيمها لزجاج النوافذ المطلة على الشارع، وانقسام المدينة على نفسها إلى مناطق طائفية متصارعة. ويمكن لنا قراءة ما جرى لشقة الست إيزابيل، وما تعاقب عليها من نازحين وسماسرة وسكان كاستعارة دالة عما جرى للمدينة من خلال استخدام خليل نفسه كأحد أدوات الكشف عن تجليات الدمار الداخلي والخارجي فيها. لأن الموازاة بين خليل الرجل الناقص الرجولة والمدينة التي جعلتها الحرب ناقصة المدنية يهبط ليلها منذ الثانية بعد الظهر وتتدهور مظاهر الحياة الحضرية فيها بسبب الحرب والدمار من استراتيجيات النص الروائي في الكشف عما جرى لكليهما. فحركة خليل في المدينة تكشف لنا عن الجانبين معا. فعندما يذهب خليل إلى الجريدة مستجيبا لدعوة نايف التي تأخذه إلى الفريق الذي يمائله عمريا، ويضطره القصف العشوائي للمبيت فيها ثلاث ليال متوالية تحاول «سهيلة» إغواءه ولكنها لا تفلح في ذلك فتتعمد تجاهله وإهانته والكشف له عن أنه زائد عن الحاجة ومنسي. هنا نتعرف على القصف الذي يدمر المدينة وعلى محاولات فرض النمط السائد على خليل وهي المحاولات التي تدمره بقدر ما يدمر القصف المدينة.

والواقع أن انشغال النص بالمدينة وما تركته الحرب في فضائها من دمار انعكس على حيوات الذين يعيشون فيها لا ينال من انشغاله بخليل، بل يوازيه ويتضافر معه في خلق تلك العلاقة الشيقة بين جسد خليل وجسد المدينة التي يعيش فيها، مدينة بيروت إبان سنوات الحرب الأهلية الطاحنة. فالرواية، رواية الحرب بقدر ما هي رواية محاولة المرأة/ الكاتبة الجديدة تفكيك مفاهيم الأنوثة والذكورة. وهي من هذه الناحية قرينة لروايات رشيد الضعيف وحنان الشيخ وإلياس خوري التي تسعى للكشف عن حقيقة هذه الحرب وما تركته في المدينة وأهلها من دمار. وإن كانت أقرب إلى روايات رشيد الضعيف منها إلى أي من أعمال إلياس خوري - مع أن تأملها لصور الشهداء التي تنتشر في شوارع المدينة (ص ٤٨و٤٩) يستدعي للذاكرة وجوهه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البيضاء - أو حنان الشيخ. لأن منطقها المراوغ في التعامل مع الحرب أقرب إلى منطقه الروائي والمنهجي معا في تقنيات البؤس) أو (فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم)، بالرغم من سيطرة النزعة التأملية الباذخة التي تبهظ النص وتبهر أنفاسه في بعض أجزائها. فالمدينة المستباحة هي أنسب الفضاءات للرجل الذي فقد رجولته، ولذلك يتحرك فيها خليل بحرية لا تتوفر لغيره من الرجال الذين لا يعيشون هذا الفقدان ولا يعونه، ولكنهم يتخبطون فيه جميعا كما يتخبط حيوان في مصيدة كما هو الحال بالنسبة لنايف الذي فقد كلود دون أن يعي حقيقة هذا الفقدان. ومن خلال هذا التخبط تكشف الرواية عن تخبط أفدح هو التخبط الايديولوجي لهؤلاء الرجال المنتشين برجولتهم والذين يمثلهم نايف وأعضاء جماعته ومحرري صحيفتهم.

ولا ينسى النص في غمرة انشغاله بالمدينة بطله خليل الذي يتابع أوركسترا الشارع الدامية «كمازف مقعد يتابع بالإيماء»، ومن بيته، عزف رفاقه المجتمعين في حفلة على منصة بعيدة» (ص٢٤) أو الذي يردد لجسده نشيد إنشاده الخاص (ص٢٧،٢٨) ويستمرئ انتظار ناجي كما تنتظر أي أم ابنها أو أي امرأة رجلها، أو الذي تلومه كلود، زوجة صديقه نايف لأن «فيه عضوا مبتورا وناقصا اسمه النساء» (ص٣٥) دون أن تدري كلود أن هذا العضو المبتور فيه هو شارة حلول المرأة في داخله منذ القدم. فاسمه نفسه «خليل» هو دلالة على مدى قدم الصيغة التي تحل بمقتضاها المرأة في الرجل ومدى عراقتها. بدلا من الصيغة الحديثة التي تبدو فيها المرأة عضوا خارجيا عن الرجل وفيه. ويمارس خليل أنوثته من خلال ممارسته لطقوس الحياة البيتية التي فرضت عليه آليات الدمار القيام بها. ويلاحظ أن المؤنث في الرجل لا يحظى بالاعتراف إلا بعد وفاته «إن الكلام عن رجل ميت يصبح بصيغة التانيث» (ص٦٧) ليس فقط لأن الثقافة العربية في مدينة الموت تربط الموت بالتانيث، ولكن لأن الموت يظهر الأنثى في الرجل، ولذلك يتعامل الواقع الاجتماعي مع خليل الذي يسفر عن الأنثى فيه برغم حياته على أنه منسي، أو ميت. ولا يتجسد موت خليل النسبي أو الاستعاري في القسم الثاني من الرواية في تجاهل «سهيلة» له وادعائها نسيانه عندما تقوم بتوزيع الطعام على الجميع، ولكنه يتجلى كذلك في موت ناجي الذي يوشك أن يكون موتا لشيء أساسي فيه. حيث بدأ يشعر بعد موت ناجي بفقدان السيطرة على جسده. وتنتابه الشكوك في أنه جسد خنثى، لا جسد رجل. وبدأ يشعر بأنه «بالتأكيد يفضل الأنثى التي فيه بنسبتها الطبيعية إذ هي تقيه إجرام الفعل» (ص٨٩) أي إجرام الحرب وكل ما يدور فيها.. فالرواية تطرح الحرب باعتبارها خاصية رجالية خالصة.

ويكشف لنا القسم الثالث كيف تستولي هذه الخاصية الرجالية على النوع الثاني من أتراب خليل، من يصفرونه سنا، بعدما تعرفنا على النوع الأول في أيام الحصار بالصحيفة، وذلك من خلال ابن عمه يوسف الذي فرت عائلته من القرية وسكنت في بيت «الست إيزابيل»، فقد منح قدومهم خليل فرصة الانشغال بخدين آخر، وإن أوقعه في الحيرة التي تمتد بين انشغال زهرة «بنت عمه» به وانشغاله هو بيوسف وتناظر هذه الحيرة حيرة المدينة بين الأسف على عالمها القديم المفقود والشغف بعالمها الجديد الذي تخلق بالحرب والسهرات وسماسرة السلاح والمراسلين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأجانب الذى يحلمون بطرح الضجر عن أنفسهم والانغماس فى قلب «الأكشن» حيث يرتع فى شوارعها ذكر وحيد هو الحرب أو بالأخرى «الموت هو ذكر المدينة الوحيد. حين تستغرق فى غوايتها والعابها يلوى ساعدها ويشدها فى نتعة واحدة إليه فتركن وتهدأ وتنتظم انفاسها» (ص١٦٢). وهذا الموت هو فى الوقت نفسه «سيد الوضوح والدقة» (ص١٦٣) بينما يسبح خليل فى عتمات الغموض والتخبط بين حبه المدمر ليوسف تارة، وبين السهرات أخرى، وبين غواية الذين يشتهونه من الرجال ثالثة، حتى يقتل يوسف بعدما خلع باب الرجولة خلعا وانضم إلى الميليشيات واستشهد فى معارك الشوارع، وبمقتل يوسف بعد مقتل ناجى يعود خليل وحيدا وضائعا من جديد، ولكن جسده يتخلى عنه هذه المرة ويسقط فى أحابيل المرض. وبعد صراع طويل مع المرض لا يجد أمامه مناصا من الانخراط في تيار الرجولة العدواني، وانتزاع المرأة الكامنة فيه، وإفساح المكان للوحش/ الحرب/ الموت. وهى نهاية تؤكد أن الرواية برغم تغييبها النسبى للمرأة، حيث تضطلع النساء فيها بأدوار ثانوية. وهذا قدرهن فى الحرب، تجعل خصائصها الأنثوية مرادفا للإنسانية ذاتها، وتجعل طرح هذا الخصائص عن الرجال أنفسهم بوابة الدخول إلى ساحة الحرب والدمار، وكأنها تقول إن المرأة هى التى تصنع الحياة، بينما يصنع الرجل الموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبة عربية

شرين أبو النجا

سفر البنيان لجمال الغيطانى

«سفر البنيان» ليس رواية ولا حتى مجموعة قصصية «سفر البنيان» كتاب تعليمى يفند قواعد لغة المعمار ... أصعب اللغات ويحلل موسيقية الفضاء كما يقول حسن فتحى. ولتعليم اللغة ـ لغة المعمار ـ لابد من استخدام اللغة. فى دراسة بعنوان «الوظيفة والعلامة: سميوطيقا المعمار» يوضح امبرتو إيكو الفرق بين اللغة المنطوقة ولغة المعمار فيقول «اللغة المنطوقة لا تهتم كثيرا بما هو زمنى قدر اهتمامها بما هو آنى، فيتم إهمال التاريخى للإعلاء من شأن الراهن . أما لغة المعمار فهى اللغة التى تدفع الرائى إلى عقد قراءات مقارنة بين الماضى والحاضر». فيبقى لنا الهرم وجامع عقبة بن نافع وقصر البارون وتلك المدن التى لا مثيل لها لنقرأها ولكن دائما: «ما يرتبط بالبنيان من حكايات صغيرة، ورواية أحداث، أبقى وأشمل من رص الأحجار وضبط الزوايا (ص٣٣) وبهذا يصبح المعمار ذاكرة الفضاء، ذاكرة تطرح نفسها للرائى ليفتض أسرارها. فى محاولته لمعرفة إلى ماذا يفضى الباب، يتجلى الغيطانى: «قال كبير الكهنة إن كثيرين لم يولدوا بعد سيمثلون أمام الباب الوهمى، ويتساطون، ويجتهدون، ويبذلون الطاقة، وربما يشرف بعضهم على المعنى الكامن، تماما كما ستجىء لحظة يمكن للأحفاد أن يدركوا القصد الحقيقى للأهرام... (ص١١ ـ ص١٢).

فى محاولة لمعرفة المعنى الكامن يتمسك الغيطانى بما انتواه فى كتاب التجليات: عقدت العزم على أن أرى مالم يره بشر، وأن أعيش مالم يخطر على قلب إنسان، أن أتجلى ، وأتجلى، ثم وضعت نصيحة شيخى ابن إياس كحلقة فى أذنى ، عندما قال لى: تجلى وتجلى، إن النائم يرى مالايراه اليقظان ، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت إلى بحر

البداية (كتاب التجليات، ص٣٦). ولكن بحر البداية هو «الباب الوهمي، الماثل، الخفي، الظاهر، المحس، الحاض، الصاد، الداعي، الناهي، المشجع، المحبط، السهل، المستعصي، الواقع الملموس، والإشارة المحوية، الحاوية» (ص١٢).

في مقال نشر بجريدة الحياة يوم ٩٧/١٠/٢٠ يقول الدكتور جابر عصفور في معرض حديثه عن كتاب «الخطوط الفاصلة» إن للذاكرة دورا كبيرا في «مواجهة الوعي لنفسه، سواء على مستوى فهم اللحظات الماضية في تحولاتها الحاسمة، أو اللحظات الحاضرة في حدية خطوطها الفاصلة، ويقترن ذلك بما تؤديه الذاكرة من دور معرفي يجتلي به الوعي وجوده، سواء على سبيل المراجعة لزمن من أزمنة الماضي، أو على سبيل المواجهة لحاضر متوتر في امتداده الذي يصل الذات بأصل قوتها في تاريخها الحي. هذا التاريخ الحي هو ما تعكسه الذاكرة على صفحتها كما تعكس المرآة الصور التي تقابلها، وذلك كي يتأمل الوعي حضوره المتوتر فيما تعكسه صفحة الذاكرة، بشروطها الخاصة وقوانينها المحايثة، بحثا عن المفاتيح التي تفتح للوعي مغاليق لحظة تأمله، سواء في التباسها الذي يسعى إلى التكشف، أو في حدّيّتها التي تجمع بين الأضداد، ويظل متطلعا إلى مرآة الذاكرة في هذه التجربة المعرفية، مستعيدا ترابطاتها، متأملا تشكلاتها، إلى أن يكتمل له إدراك العلاقات التي تتجسد بها، ضمنا أو صراحة، الإجابة عن الأسئلة الحائرة لهذا الوعي في فعل تحرره الذي هو فعل معرفته» إذا كانت الذاكرة تؤدي هذا الدور الوظيفي في كتاب (الخطوط الفاصلة) فإن المعمار والبيتان يؤديان الدور نفسه في (سفر البنيان) فالمعمار ليس إلا جزءًا من الفضاء الكوني اللانهائي مستقطع داخل جدران - كما يعرفه حسن فتحي، وبهذا يتحول إلى مكان ولا حديث عن المكان دون حديث عن الزمان.

المعمار هو جزء من حركة الزمن، فالمعماري قد يحافظ على قواعد نحو الثقافة فلا يبتدع شيئا جديدا وقد يكون طليعيا ويحاول خلخلة الثقافة السائدة فيقدم معمارا مختلفا تماما وهنا يجلب على نفسه الهجوم؛ وقد يكون مبدعا يقدم للناس احتياجاتهم الأساسية ويبتدع معمارًا جديدا يتطلب تلبية احتياجات مختلفة، مما يغير الثقافة ويحتفظ لها بالأساس الذي قامت عليه. ويكلمات امبرتوإيكو يستخدم العلامات الموجودة بالفعل في الثقافة السائدة ويسبغ عليها شكلا جديدا في المعمار فيكتسب كل دال ثقافي مدلولا معماريا جديدا فتتواشج مدلولات باب حامل ومحمول فناء - أساس - قبو - درج - موقد؛ ومع كل مدلول جديد هناك ولادة جديدة أي لحظة جديدة، أي زمن جديد. من الأسبق العمارة أم الإنسان؟ «هل بالإمكان إدراك أساس الإنسان؟ أصل العمارة الكبرى التي يسعى فيها وتتحرك فيا الكواكب والنيازك والشهب والنجوم والمجرات، وكافة ما يدفع الإنسان في مراحل عمره المختلفة... كل سؤال نطق وكل نطق باعث على الراحة وإن لم يتلق الجواب، لذلك نكتفي بالترديد:هل تحين لحظة تجمع بين ما يخفي وما يظهر؟ (ص٩٤) يقول الراوي في حكاية جهات «لا يعرف أي إنسان ما يمضي عبره، تماما كما يجهل ما يتدفق إلى الآخرين(ص٩٧) لا

تختلف كلماته عما قاله ابن الشمس في حكاية خبيئة «حقا مهما اكتملت المعرفة سيظل هناك باستمرار ما يصعب إدراكه، رغم كل ما تم فضه منأسرار بين الروح - الجسد - في تلك الدنيا يبقى ما يستعصي على الفهم ... (ص١٦) وما يستعصي سر، وفضى السر خطيئة تؤدى إلى انهيار البنيان لأن لكل سر سراً ١٣١ ومن كل زاوية يختلف المنظر ولكل شخص رؤيته، «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة».

تتسع الرؤية فيصبح الوعي الذى يشيد المعمار فاعلا للتامل ومفعولا له ويصبح هو الذات والموضوع في الوقت ذاته، فتضيق العبارة ولا يمكن التعبير إلا باستخدام لغة الاشارة - اللغة الصوفية. وشرح مصطلحات واتباعها بحكايات متناصة مع بعضها البعض في معظمها ولا تتبع أى تسلسل زمنى أو تاريخى بالضرورة. سفر البنيان كتاب يحاول فهم العلاقة بين اهل النزل واهل المدينة التى لا يعود منها أحد. في دراسة بعنوان «مركبة المجاز: من يقودها؟ وإلى أين؟ يقول نصر حامد أبو زيد في تفسيره لقول ابن عربى (الأمر محصور بين رب وعبد، فالعبد طريق الرب فإليه غايته، والرب طريق العبد فإليه غايته) الفتوحات المكية فللرب طريق وللعبد طريق، فالعبد المكية، ١٤٧/٣: الإنسان أصل حركة وغايتها وهذا ما يسميه ابن عربى في النص السابق، فالعبد طريق الرب فإليه غايته، وإذا كان الإنسان في هذا التصور هو الأصل والغاية فمن الطبيعى أن يكون اتصال الرب به اتصالا يتم وفق آليات الثقافة التى أنتجها، واللغة - بكل ما تشتمل عليه من قوانين، في صلبها قانون المجاز والتغير في الدلالة - في مركز القلب منها (مجلة الف، العدد ١٢، ١٩٩٢، ص٥٠) كل حكايات سفر البنيان تعبر عن محاولة فهم كيفية الاتصال من خلال لغة المعمار ماظهر منها وما خفى واللغة تتغير بتغير العصور وبتغير موقف الرائى الدلالة، فهى تارة الهرم وتارة المدينة الرأسية وتارة المسجد وتارة الهودج أو البستان أو حتى الدرج. حتى نصل إلى القنطرة التى تفصل بين النزل والمدينة - النقطة الفاصلة، طريق اللاعودة - النزل هو «دار الإقامة المؤقتة» والمدينة هى الغاية التى يسعى إليها الجميع ورغم أن المدينة هى المكان الذى لم يشاهده أحد، هى مجمع الأسرار، وقدس الأقداس المعرفى يحمل الجميع عنها حكايات وأوصافا. وهى أوصاف تكشف كل تجارب سفر البنيان ولكنها التجارب التى تصل إلى تجلى التمام: «بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى أبى فى اللامكان، والزمان العجيب، أفق مضموم غير منبسط، وأبعاد مدركة بالحس فلا ترى. وجدران مشيدة من مواد لا نعرفها، ليست خشبًا، أو طوبًا اما السقف فمن شعاع أحمر، درجة منه منعزلة متفردة.. (كتاب التجليات، ص١٠) يدلى المشارقة والمغاربة برأيهم عن المدينة، و«طويل الصمت»، و«الرائى الأعظم» وتبقى الحقيقة: لم ير المدينة أحد. هى مدينة من صنع الخيال والمجاز والثقافة، هى وسيلة الاتصال بين الرب والعبد. والخيال هو الوجه الآخر للذاكرة - كما يقول ستيفن سبندر، ذاكرة المعمار ولغته: أيهما أسبق؟

النزل أم المدينة؟

الريح أم الأمطار؟

الخيال أم المعمار؟

«السؤال معرفة، يكفي النطق به، فذلك يعني الاستدلال على الموضع المستعصي وبداية الحل، أول خطوة نحو اتخاذ موقع ثاني اثنين» (ص٢٣). والسؤال هو محاولة لمعرفة ما خفي وتفسير الظاهر. وسفر البنيان يحاول طرح السؤال والإجابة عنه بتفسير العمارة، فيجيء المصطلح، ثم حكاية ومصطلح، ثم حكاية، لينتهي الكتاب كله بمصطلح «الكتابة» دون حكاية: «كل ظاهر، وكل خفي له مأواه، والمثوى أو المقر يعني عمارة... كل مأوى عمارة، ولكل عنصر بناء، إذن... لماذا لا يتجه الجهد لإيجاد العمارة التي يمكن أن تسكن فيها المعاني والإشارات؟ هكذا أجرى التوصل إلى الحروف.. الحروف توالج، تماماً مثل العمارة، الحرف في الحرف ليلد المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك كان الظهور ملازماً للغياب وإلا استحالت الكينونة» (ص ٢٤٤ ـ ص ٢٤٥). حكاية مصطلح الكتابة هي سفر البنيان نفسه. محاولة الإمساك بالمعنى الخفي في العمارة وإرساء الدول ومدلولاتها محاولة تدوين الزمن أو بالأحرى الإمساك به. الزمن المنقضي هو الهم الرئيسي لجمال الغيطاني. في حوار منشور بمجلة ألف عام ١٩٨٤ : «بالنسبة لي لا فرق بين دقيقة انقضت منذ ثوان وأخرى مضت منذ آلاف السنين. فلا يمكن إعادة أيهما.. الزمن هو الشيء الوحيد الذي لا يقهر. ولذلك ظلت كل الحضارات تحاول مقاومة الفناء عن طريق إرساء الخلود.»

سفر البنيان كتاب يبدأ بابن الشمس والأهرامات، وينتهي بتخيل مدينة أبدية بعد النزل. ينتهي سفر البنيان من حيث يبدأ، حيث الكتابة هي الخلود والخلاص من هاجس الزمن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تايتانيك

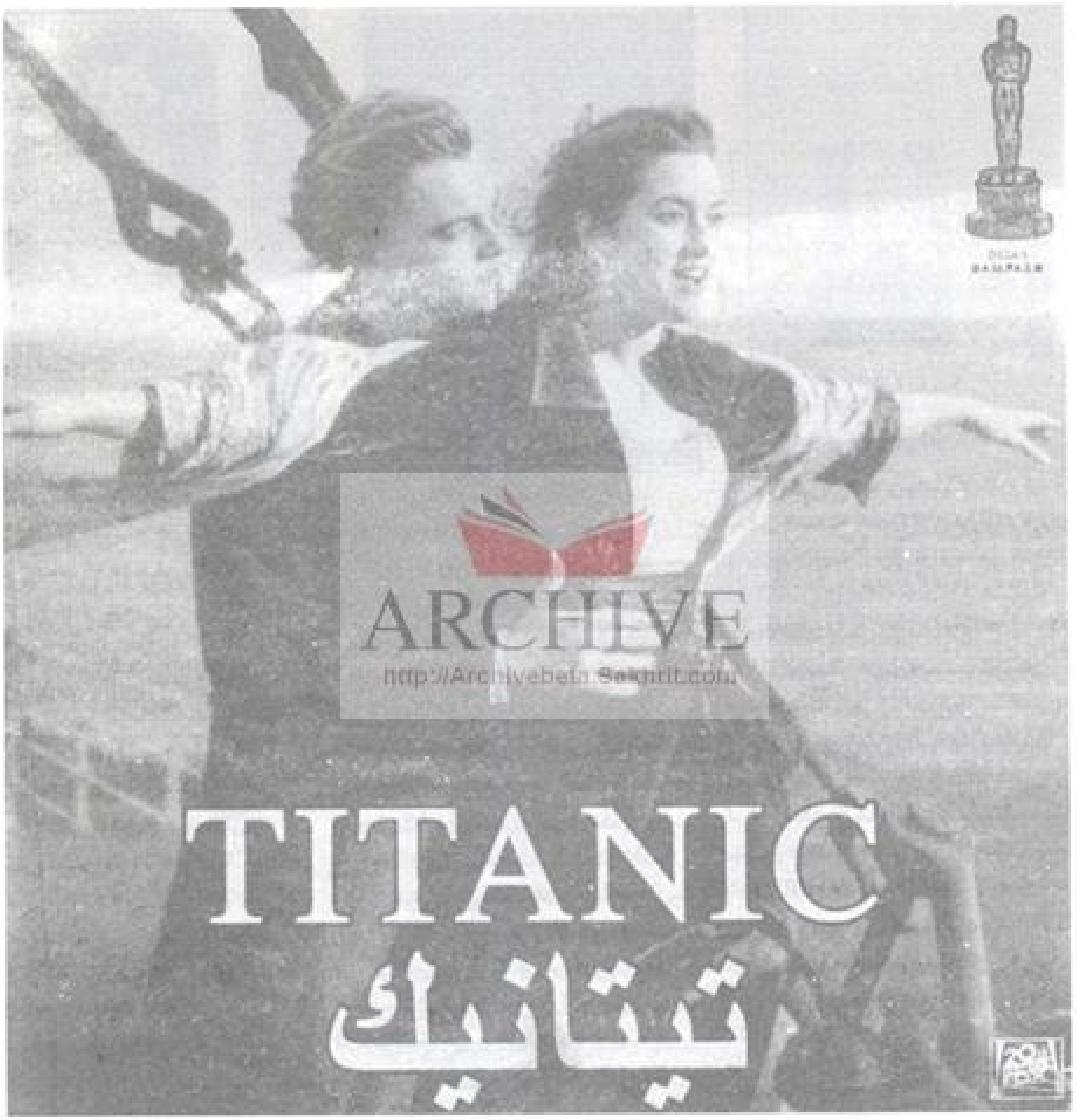
والبحث عن «قلب المحيط»

إن أول ما استوقف جمهور المشاهدين لفيلم «تايتانيك» هو هذا الإنتاج الضخم والإخراج الفذ لحادثة غرق السفينة الشهيرة في أبريل من عام ١٩١٢، فقد صممت السفينة التي تتسع لعدد ٢٢٢٤ راكبا على أحدث الأساليب العلمية في وقتها لتصل العالم القديم بالعالم الجديد بطريقة متطورة وسريعة وآمنة إلى أقصى درجات الأمان. وكانت في وقتها أكبر سفن الركاب التي يتم صنعها على مستوى العالم وأفخمها. وقد زودت بعنابر ضخمة في أسفلها لا ينفذ إليها الماء ويصل عددها إلى ستة عشر، حتى إذا غرقت أربعة عنابر منها لا يؤثر ذلك على أمان السفينة.

وقامت الدعاية للسفينة في وقتها على أنها لن تغرق أبدا. ولذلك فقد كان على متنها في رحلتها الأولى هذه المجموعة من خيرة المجتمع البريطاني وأثرياء أمريكا وغيرها من دول أوروبا، وعدد كبير من طبقات أخرى تحلم بحياة أفضل في العالم الجديد. وقد سبق لجوليوروبرت أن أنتجت فيلما عن التايتانيك في أوائل الخمسينات، قام ببطولته وليم ليفين. وقد تم العثور على حطام السفينة على عمق أربعة آلاف متر، وقد انشطرت إلى نصفين، كلاهما يرقد في وضع راسي على قاع المحيط على بعد ستمئة وأربعين كيلومترا جنوب نيوفاوندلاند في شمال الأطلنطي، وذلك في عام ١٩٨٥. ويقدر عدد الذين غرقوا في هذه الحادثة بحوالي ١٥١٥ شخصا وكان السبب في ذلك أن قوارب النجاة التي زودت بها السفينة لم تتسع سوى لنصف عدد الركاب فقط. إلى جانب أنه عندما أرسلت السفينة إشارات الاستغاثة لحظة اصطدامها بجبل الجليد العائم، لم تتلقها الباخرة «كاليفورنيا» التابعة لشركة ليلاند، والتي كانت على بعد ٣٢ كيلومترا فقط من السفينة الغارقة. ولكن الباخرة «كارباثيا» التابعة لشركة كونارد، هي التي تلقت الإشارة ووصلت بعد غرق السفينة تايتانيك تماما بأكثر من ساعة.

أما العنصر الثاني الجاذب لجمهور المشاهدين، فقد كانت قصة الحب الرومانسية بين شاب وشابة يقوم بتمثيل دوريهما ممثل وممثلة من الحداثة بمكان، وقد كان لكليهما جاذبية خاصة جداً عند الجمهور. وقصة الحب هذه قصة تقليدية تناولتها أفلام عديدة مصرية وغير مصرية منذ الأربعينيات، فمن لم ير في حياته أكثر من فيلم عن قصة حب معقدة بين شاب فقير لا يملك قوت يومه، وفتاة جميلة من الطبقة الراقية، أفلست أسرتها بعد وفاة والدها الذي لم يترك لزوجته وابنته على حد تعبير الأم سوى «الاسم» الذي تريد الأم أن تستثمره لكي توفر لها ولابنتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشهد من فيلم تايتانيك

حياة سهلة وعيشًا رغدًا. ومما يزيد الصراع ضراوة أن الفتاة قد خطبت لشاب من رجال الصناعة الأمريكية، ثري ومتعجرف، ومن نفس طبقتها، تعد ثروته بإنقاذ الأسرة من الفقر. وهي لا تحبه، ولكنها تقع تحت ضغط من أمها لكي تتم زواجها به حتى تستمر الأسرة في حياتها السهلة. ولكن الفتاة تتمسك بحبيبها الذي اختارته حتى آخر لحظة وهذا المستوى له جاذبيته لدى كثير من المشاهدين وهو الذي جعل من هذا الفيلم حدثًا عالميًا، لأن إيراداته قد فاقت حتى الآن كل ما سبقته من أفلام، وتعدت المليار من الدولارات.

لكن الإنتاج الضخم وحده حتى إذا كان باعثًا على الربح الوفير لا يبرر حصول الفيلم على إحدى عشرة جائزة أوسكار هذا العام. وجوائز الأوسكار في تقديري إذا اجتمعت لفيلم واحد بهذه الكثافة، فذلك يكون لسببين، أو لأحدهما: السبب الأول سبب سياسي، والسبب الثاني سبب فني، كأن يختار الفيلم موضوعًا إنسانيًا جيدًا ويعالجه بمستوى فني. والسبب الثاني هو الذي تحقق لفيلم «تايتانيك».

والسينما الجيدة ليست إبهارًا أو إثارة، أو جنسًا فحسب: فالفيلم الجيد كأي عمل فني راق هو الذي يستطيع المشاهد أن يربط بين كل عناصره المميزة ربطًا موصلًا لمعنى أو محتوى الرسالة الكامنة داخل العمل... أي تصبح العناصر كلها كأصابع اليد الواحدة، تابعة من كف اليد، فإذا نقص أو زاد أحدهما، اختل الأداء الموصل للمعنى وضعف. لذلك فهذا العمل الضخم ليس سردًا لقصة غرق السفينة تايتانيك، بما تحويه هذه القصة من إثارة فحسب. بل إن هذا الحدث لا يتعدى كونه عنصرًا واحدًا من عناصر القصة الحقيقية للفيلم. فلقد غرقت السفينة في عام ١٩١٢ ولايزال بعض من نجا من حادثة غرقها على قيد الحياة. إذًا الحادثة تنتمي لعصرنا الحاضر مما يجعلنا نتعاطف مع كل تفاصيلها، لأننا نعرفها. ولقد التزم السيناريو بكل الحقائق التاريخية وتفاصيل الحادثة، ولهذا الالتزام سبب فني. فالسفينة أولا عالم قائم بذاته ومنعزل عن عالمنا، ولفترة زمنية الرحلة والرحلة دائمًا مذكورة في الأعمال الفنية عمومًا، غالبًا ما تكون موجهة لاستكشاف الذات، أو تكون رمزًا لرحلة الحياة. والقصة كلها كما سنرى في هذا التحليل، موجهة للبحث عن شيء ثمين، ربما هو أموال غرقت مع السفينة، أو جوهرة نادرة، أو غير ذلك من الأشياء الغالية الثمن. لكن قصة البحث تأخذنا إلى وجهة مختلفة تمامًا.

فالقصة إذًا كان من الممكن أن تحقق في إطار كارثة أخرى ليست هي تايتانيك بالذات، كالزلزال أو البركان.. غير أن مفردات المكان والحدث الذي ألم بالسفينة وكل التفاصيل التي سنتحدث عنها في هذا التحليل، دلّت على أن هذه الكارثة بالذات تمثل الإطار الأمثل لرحلة البحث هذه. فالقصة إذًا ليست «قصة تايتانيك» بالذات. فالسفينة دائما تبدو في أبهة وعظمة، وخاصة في أثناء الليل، وأضواؤها تتلألأ وهي تتهادى كمشرح هائل فوق مياه المحيط، وكأنها تمثل عالمنا الحاضر بكل ما يذخر به من تقدم وتكنولوجيا وحداثة تكنولوجية، وهي إذًا النقيض لسفينة نوح التي كان الغرض منها هو إنقاذ الحياة على الأرض، أما تايتانيك وهي رمز لحياتنا المعاصرة، فمن المعروف مسبقًا أنها ستغرق بالرغم من أن ممثل الشركة المالكة قد صرّح في صلف وكبرياء، بأن الله نفسه لن يستطيع أن يغرق هذه السفينة الحديدية. ولهذا الوضع حضورٌ في ذهن المشاهد، فالسفينة إذًا رمز للدمار المحدق بالبشرية. وقد سار مثلًا في اللغة الانجليزية وذلك عندما تكون الأمور في غاية التدهور في أنها تؤدي إلى الدمار أن نقول إنها «كالسفينة التي تغرق».

ومما يؤكد هذا العنصر ويزيده قوة، أن ممثل الشركة التي تملك السفينة هو الذي يحث الربان على الإسراع بالسفينة لكي تصل إلى هدفها قبل الميعاد المحدد؛ فهو يريد لمشروعه النجاح والشهرة، ولكنه نجاح مادي يؤدي دون أن يشعر إلى النهاية المحتومة التي كان من الممكن تفاديها لولا السرعة الفائقة للسفينة. ونحن نسمع ربّان السفينة يصرّح بعد ارتطامها بجبل الجليد، وهي على وشك الغرق، أن صنع السفينة من الحديد الخالص هو الذي سوف يعجّل بغرقها

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

قبل أن تصل إليها النجدة، ونحن نعلم من البداية أنها صنعت من الحديد لكي لا تغرق أبداً. فالحديد ثقيل ولابد أنه يضاعف من سرعة غوص السفينة بعد اندفاع المياه إلى القاع. والحديد رمز لتكنولوجيا العصر، والتقدم العلمي الذي ربما قد تحرزه بدافع الرقي والحياة الأفضل، ولكنه في واقع الأمر نقمة وبداية لنهاية محتومة. لذلك تصبح السفينة تايتانيك هي الإطار المثالي لتصوير واقعنا الحديث الذي نعيشه اليوم. فهي صورة للعالم الذي نعيش فيه والتي تنذر بكارثة لا محالة.

والسفينة بها طبقات: الطبقة السفلى من الكادحين وقد صورهم الفيلم في مكان يكاد يقترب من الجحيم في أسفل السفينة، وهم المهاجرون إلى العالم الجديد، الذين يعملون نظير نقلهم على السفينة لأنهم لا يملكون ثمن الرحلة. وكل هؤلاء كانوا من أول الغارقين. والطبقات الأخرى ما بين الفقيرة والغنية كل في مكانه يستمتع بالرحلة بأسلوبه. فالأغنياء من الطبقة الراقية في مطاعمهم وقاعاتهم الفسيحة؛ والفقراء في ليالبهم الراقصة المملوءة بالحيوية والبهجة.

أما التيمة الرئيسية للفيلم، فهي قصة الحب بين فتى يسعى إلى حياة كريمة في أرض جديدة، وبين فتاة من الطبقة الراقية يكاد يقتلها الملل والنفور من أسلوب الحياة المتكلفة الذي تعيشه، والذي تفرضه عليها أمها وخطيبها رجل الأعمال الذي يقدم لها الهدايا الثمينة، لكن في مقابل إذلالها باستمرار.

ومن أول لحظة يلتقيان فيها، يبدو أن هذا الفتى يعرفها أكثر مما تعرف هي نفسها. فهي على وشك الانتحار، وهو ينقذها. وهذا المشهد إنما هو مقدمة لعملية الإنقاذ الحقيقية في الفيلم. فالشاب يرى المظاهر الكاذبة للحياة التي تعيشها ويعلم مدى عذابها. وهو يريد أن ينقذها لأنه أحبها. فالحب الحقيقي - وليس الحب المادي - الذي يشترى بالمال - هو الذي ينقذها من جحيم حياتها المنتظرة مع خطيبها، الذي لا يرى الحياة إلا من خلال المال الوفير والمقتنيات الثمينة. فهو يمثل هذه الشريحة من المجتمع التي تقدس المادية في عالمنا وهو ما قدمته هذه الرواية الجيدة التي تستغل «قلب المحيط» وهي شاشة كاملة زرقاء، في لون ماء المحيط نحتت في شكل قلب يحيط به الذهب.. وهي هدية المقصود منها أن يشترى بها ولاءها ويخضعها لسلطانه، لكن كل هذا الثراء لا يخضعها، وتصر على أن تلحق بحبيبها الفقير الذي وجد على ظهر هذه السفينة بالصادفة، حيث أنه كسب مالا يكفيه للرحلة في نادٍ للقمار قبل الرحلة بلحظات بسيطة. فماذا أهداها هذا الحبيب؟ إنه في الواقع أهداها الحياة.

فهذا الفتى فنان. يقضي أوقات فراغه في رسم اللوحات. والفن هنا تعبير عن السمو الإنساني ثم يتطوع لمساعدتها رغماً عنها، ويصر حتى تنصاع لإرادته. فهو يريد إنقاذها من محنتها. وحتى عندما يخلوان لنفسيهما في حجرة منعزلة وتتجرد من ملابسها تماما ماعدا الماسة النادرة التي تضعها على صدرها، ويقوم هو برسم لوحة لها وهي ممددة على الأريكة، حتى في هذه اللحظة لا تسيطر عليه الغريزة أو الرغبة، بل هي لحظة تجلٍ روحي وفني نادرة، تجسد نوع العلاقة بينهما.. حتى تصبح الجوهرة رمزًا لهذه العلاقة السامية. فهي «قلب المحيط».. والقلب هو مركز الحب. فالجوهرة التي يرى فيها خطيبها المؤمن بالماديات تعبيرا عن سلطانه المادي وتجسيدا لقدراته المالية، تصبح في الوقت نفسه رمزا للطهارة والسمو في علاقة الفتاة بحبيبها.

وبينما تنتمي الأم للمعسكر المادي، وتبدأ في تدبير وسيلة للخلاص من هذا الشاب الفقير الذي سرق ابنتها، وتحث خطيب الفتاة على ذلك، تبدأ الفتاة في الانضمام إلى المعسكر الروحي الذي يمثله هذا الفتى. وتصل الأحداث ذروتها في هذه اللقطة البديعة التي اتخذها الفيلم عنوانا له في الإعلانات: فالفتى يأخذ حبيبته إلى مقدمة السفينة ويقفان في أقصى بقعة فيها.. هذه البقعة الخطرة التي قد تسقط منها الفتاة إلى الماء، فتموت ويكون هذا بمثابة اختبار لدخولها في المعسكر الروحاني: فهو يطلب منها أن تقف دون أن تمسك بشيء، ثم تمد يديها إلى الجانبين في مستوى كتفيها وهو يقف وراءها يساندها، ثم تبدأ الكاميرا في الابتعاد تدريجيا، حتى يبدوان وكأنهما

إما طائرة تحلق في الفضاء، وترمز لحرية الروح التامة، حتى أن الفتاة تقول لحظتها إن باستطاعتها أن تطير من هذه البقعة، أو صليب نصب على مقدمة السفينة، وهي تسير فوق الماء في رحلتها بقوة هذا الرمز البشري المنصوب في مقدمتها. والصليب هنا هو رمز للحياة الروحية والإيمان الذي يفتقده عالمنا الحاضر. وتبدو السفينة كأنها تخوض عباب البحر بقيادة هذا الرمز الجميل، رمز الإيمان والحرية والحب.

إذًا الصراع الحقيقي في القصة هو الصراع بين ماديات الحياة التي نعيشها والمتمثل في السفينة الجديدة ورجل الأعمال وأم الفتاة، وكل هذا العالم بوشك أن يغرق.. وبين القوة الروحية التي منحها الفتى لحبيبته ومات دونها وهو يغوص في أعماق المحيط، وكأنه هو قلب هذا المحيط يعود إلى مكانه. أي صورة أخرى، من الجوهرة. ولهذا حينما تعود الفتاة عجوزًا إلى البقعة نفسها بعد تسعين عامًا، تلقي بالجوهرة إلى المحيط حيث يجب أن تكون، وكأنها تعيد «القلب» إلى المحيط ثانية.

إن هذا الفتى رسول الحياة إلى حبيبته على ظهر هذه السفينة الموشكة على الغرق، قد أعطاها الحياة السوية، والقوة الروحية التي مكنتها من أن تعيش بعده وبدونه بلا يأس، حتى ماتت كما وعدته وهي في سريرها الدافئ في سن متقدمة بعد حياة سعيدة نعرفها من كل هذه الصور والتذكارات المحيطة بها في حجرتها، وهي راقدة على سرير الموت. لقد أعطاها حياة بلا يأس حتى ولو بدونه هو، لأنه أعطاها قوة الروح بلا ماديات. وفي مقابل ذلك نعلم قبل أن ينتهي الفيلم، أن خطيبها الثري قد فقد كل أمواله في وقت لاحق، ولذلك أقدم على الانتحار، علمًا بأنه كان من أول الذين تمسكوا بالحياة حتى ولو بالغش والخداع حين ركب زورق النجاة بحجة أنه يحمل فتاة صغيرة ليس لها في الوجود غيره، فهو عائلها الوحيد. ونفس هذه الفتاة كان قد لفظها في وقت سابق عندما وجدها وهي تبكي، وهي لا تنتمي إليه مطلقًا.

ومن الجدير بالذكر في مشهد الفتى والفتاة وهما يقودان السفينة في مقدمتها على هيئة صليب، يقابله مشهد مماثل وهما يهرعان إلى مؤخرة السفينة حيث تقابلا أول مرة، عندما كانت الفتاة تقدم على الانتحار وتم إنقاذها، يهرعان إلى نفس المكان لكي يتم إنقاذهما للمرة الثانية.. وهما يعانيان من ارتفاع وانخفاض المؤخرة عدة مرات، حتى يغرق النصف الخلفي تمامًا.

بقي أن نبدأ من أول أحداث الفيلم، والتي تجيء بعد غرق السفينة بسبعين عامًا على الأقل. فالفيلم يبدأ بالبحث عن الخزانة الموجودة في حجرة هذا المليونير خطيب الفتاة، والتي لابد أن بها الجوهرة الثمينة، وأموال كثيرة أخرى. إذن هناك بحث عن المادة والأشياء الغالية الثمن، وعندما يصل طاقم البحث بكل هذه المعدات المتقدمة للغوص والبحث، لا يجدون في الخزانة سوى الصورة التي كان الرسام الفقير قد رسمها لحبيبته. ولا يجدون الجوهرة ولا الأموال، وتكون خيبة الأمل.. ولكن عند بث الصورة تليفزيونيا، تراها السيدة العجوز ذات التسعين عامًا وتحضر لتسألهم إذا ماكانوا قد عثروا فعلًا على «قلب المحيط»، وحين يكون الجواب بالسلب تبدأ هي لتقص عليهم قصتها. وهي القصة التي تؤكد لنا أن المعسكر المادي قد خسر المعركة، فهذا الخطيب الجشع قد رجع إلى حجرته بالسفينة لإنقاذ الجوهرة ووضعها في جيبه، ثم بعد ذلك وضع معطفه على كتف خطيبته ونسي الجوهرة في جيب المعطف، وعاشت هي بعد ذلك بقوة الذاكرة مع حبيبها الذي أنقذها ومات، واحتفظت بذاكرة كل هذه السنين، واحتفظت بالجوهرة رمز القوة الروحية التي أعطاها لها..

ونلاحظ أن فريق البحث كان في أثناء العمل يتعامل مع الحدث باستخفاف وسخرية ملحوظين حتى إنهم كانوا في بعض الأحيان يستخدمون لغة نابية لا تتناسب مع الحدث. وعندما تقص عليهم القصة وهي تؤكد لهم أنها تعني لها أكثر مما تعنيه لأي منهم، وبعد أن توصل لهم نفس الرسالة التي أوصلها لها حبيبها ترى في عيونهم دموع التطهر والندم، وأن أسلوب معاملتهم لها قد تغير عندما أوضحت لهم حقيقة التجربة وجسامة الحدث. فهم قد قدموا للبحث عن الجوهرة في حطام السفينة، ولكنهم وجدوها معها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندئذ يدركون أن قيمة الجوهرة ليس في غلو ثمنها، ولكن فيما تحمله من معنى وفيما تقدم للبشرية من وعي وإدراك لحقيقة الحياة. وعندما استطاعت هي أن توصل التجربة لطاقم البحث ألقت بالجوهرة إلى المحيط، وعادت لتودع الحياة وكأنها قد أتمت رسالتها التي بداها هذا الحبيب. فالحادثة بالنسبة لها لم تكن مجرد غرق سفينة، ولا نجاتها هي من الغرق، بل كانت تجربة روحية سامية وتجاة من عالم الماديات الذي أغرق السفينة.

فالأمل الوحيد للخلاص هو السمو الروحي والارتقاء بالحياة إلى مراتب اسمى روحيا وأعمق إنسانيا. والحب الحقيقي هو الطريق إلى ذلك. فالطريق السليم للحياة هو التغلب على الفقر الروحي والتماس غنى النفس ومقاومة الماديات التي لابد من أن تغرق السفينة. فالبحث عن الحياة السعيدة هو البحث عن «قلب المحيط» أي معنى الحياة الحقيقي الذي هو بالنسبة للبعض مجرد سلطان المادة وقوة المال، أما بالنسبة للبعض الآخر، وهو البعض الذي قد تكتب له النجاة من الغرق، فهو السمو الروحي المتجسد في قدرة الإنسان الإبداعية والحب المتجرد من الشهوات والسيطرة، ثم الحرية والإيمان بالخير والصفاء الروحي.

كل هذه الحبكة لابد لها من إطار سينمائي جيد حتى يتجلى معناها للمشاهد فالصورة السينمائية في هذا الفيلم جيدة جداً.. والكاميرا تتحرك بين القريب والبعيد بمهارة، وبين جموع الناس والأفراد عن قرب، حتى تربط بين العام الشامل والخاص، وتوضح الصفة الشاملة لمفردات هذا الحدث، حتى يصير كل ما فيه رمزًا وليس حدثا خاصاً فقط. وحتى هذه السفينة الضخمة الفاخرة حين تبدو لنا من بعيد صغيرة، نحس بعدم أهميتها على سطح المحيط الهائل، ونشعر بأنه يمكن ابتلاعها في لحظة، وهذه إشارة إلى ضآلة حياتنا على هذه الأرض. ثم هناك هذه الخدع الماهرة والإخراج «الالكتروني» الذي يجسد الحادثة تجسيداً جيداً، وحرك المياه بشكل جيد وهي تندفع في غضب شديد لتبتلع السفينة ومن عليها. وأيضا استطاع المخرج أن يوحي للمشاهد بالضخامة المتناهية في الأحجام والارتفاعات حتى صار الإحساس بالخطر المحتوم الذي ينتظر من بقي على السفينة إحساساً مضاعفاً ومرعباً.

والدور الأساسي هنا للمنظور الذي تحرك منه الكاميرا، أو تؤلف منه الصورة الكترونياً.

أما السيناريو فقد نجح في توزيع الرموز الدالة في القصة على أحداث القصة الواقعية، حتى صارت كل هذه الرموز جزءًا لا يتجزأ من البحث عن الحقيقة، وتضافرت العناصر الواقعية للحادثة، وماترتب عليها، حتى صارت حبكة شيقة لها جاذبيتها الخاصة، بالإضافة إلى إيماءاتها النفسية والفلسفية التي هي جوهر الموضوع. وبذلك تم توظيف الواقع من بشر وأشياء وأحداث في اتجاه متناسق موحد للوصول إلى الهدف، وهو الرسالة الإنسانية التي تشيد بمفهوم الحرية والإيمان والحب، وهما جوهر الحياة وقلبها، وتنذر بالاتجاه المادي المدمر الذي قد يغرق الحياة ويسحقها فإن التراث الذي يجب أن نورثه لأبنائنا هو تراث الحب والحياة الداخلية الروحية السوية، فذلك أبقى وأنفع للإنسان من تراث المادة الزائلة التي قد تكون وبالاً عليه. فالخطيب الذي لم يترك في خزانته شيئًا ماديًا، بل وجد بها فنًا جميلاً تركه الفنان الفقير، والسيدة العجوز قد نذرت حياتها لتوصيل الرسالة الإنسانية التي تلقتها من حبيبها قبل موته إلى البشرية ممثلة في فريق البحث عن تايتانيك.

لذلك فالفيلم به كل هذه المستويات، ولكل مشاهد مادة أو مستوى من التذوق يجدها في هذا الفيلم: مادة الإبهار والإخراج الضخم، ومادة، الحب الرومانسي، ثم المادة الأكثر عمقا، وهي التي تقدم للمشاهد المتعمق الذي لا ينظر إلى ما فوق السطح فقط ولكن يغور في الأعماق للبحث عما هو أهم وأبقى.

سلوى كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مؤتمر العولمة وقضايا الهوية الثقافية

«لا أريد لبيتي أن تحيط به الأسوار من كل جانب إلى أن تسدّ نوافذه، وإنما أريد بيتاً تهب عليه بحرية تامة ثقافات الدنيا بأسرها، لكن دون أن تقتلعني إحداها من الأرض..»

غاندي

عبارة غاندي هذه جاءت في كلمة افتتاح مؤتمر العولمة على لسان د. **جابر عصفور** أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، لكي تكون حاملة المعنى الأساسي الذي دار حوله المؤتمرون من مصر والعالم العربي في جلسات مؤتمر العولمة وقضايا الهوية الثقافية ١٢ - ١٦ إبريل الغائب بالقاهرة، باعتبار قضية العولمة أهم قضية مثارة عالمياً في سنوات التسعينيات، والتي ناقشها العديد من الباحثين الاقتصاديين أو الاجتماعيين، و المهتمين بشؤون الثقافة في عصر ارتفع فيه شعار «صراع الحضارات» بدلاً من صراع الأيديولوجيات وجدير بالذكر أن المؤتمر يمثل نوعاً من الاستمرار للمؤتمر الذي انعقد في العام الماضي بعنوان «مستقبل الثقافة العربية» كما أشار لذلك الباحث العربي الكبير د. عبدالسلام المسدي «تونس» في كلمة الافتتاح التي ألقاها باسم الضيوف الذين حضروا لا من الأقطار العربية فقط، وإنما من أنحاء العالم.

ولقد افتتح المؤتمر بدار الأوبرا **السيد ياسين** الأمين العام للمؤتمر بحضور كل المدعوين ولفيف من المفكرين والكتاب والصحفيين، بكلمة ضافية عن العولمة التي أصبحت تحيط بالعالم العربي والإنسان العربي في كل مكان وأصبح من غير الجائز أن يحدد العقل العربي موقفه من تلك القضية إما بالقبول المطلق، أو بالرفض المطلق، لذا فلم يحبذ «**السيد ياسين**» القبول على علاته، أو الرفض على علاته ودعا إلى ضرورة الجدل مع تلك القضية، حيث أصبح من الترف عدم الانتباه أو عدم إعطاء العولمة الأهمية المطلوبة في عصر تواصلت فيه الشعوب والدول بفضل التطور ونمو وتقدم أدوات الاتصال الحديثة حتى أصبح العالم قرية كونية واحدة.

ولعل المؤتمر قد حدد مساراته منذ اللحظات الأولى بذلك الحوار الفكري الخلاق الذي تفجر في الجلسة الأولى بين د. **أحمد كمال أبو المجد**، ود. **أسامة الباز** والقاعة. التي اشتركت في المناقشات بإيجابية ملحوظة ووجه الكثير من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد لمرتكزات أحمد كمال أبو المجد الذى عاب علينا نحن العرب أن نتساق وراء أى جديد بوصفه قد تم وحدث ولا مناص لنا من قبوله. وتفضل سيادته بالقول بأن قضية العولمة من القضايا المطروحة والمستمرة، ولا يعنى الإعلان عنها أنها تمت، وإنما هى تتم طوال الوقت لفترة طويلة، ولا يجب علينا إقرار كل ما هو قادم من الغرب بوصفه حقيقة مطلقة، إذ فى رأيه أن العولمة ربما جانبها الفشل فلا تتم بفضل توزع المراكز الحضارية فى العالم ما بين آسيا وأوروبا الموحدة، وأمريكا، واليابان. ويرى أن ثمة صراعًا قادمًا فى القرن الواحد والعشرين بين تلك المراكز الحضارية. ودعا فى نهاية كلمته إلى ضرورة التمسك بحضارتنا الإسلامية والعربية، وعدم الجرى وراء كل ماهو جديد وقادم من الغرب وتجاوز الموضوع المطروح بعرض تجربته فى لقاء رجال الأديان المسيحية واليهودية والإسلامية بافريقيا الذى دعا إلى ضرورة حفاظ كل دين على أتباعه، بل تنويرهم وترشيدهم، فى الوقت الذى جاءت فيه كلمة أسامة الباز معتدلة ومحايدة وتدعو إلى ضرورة الحوار مع كل الأفكار المطروحة فى العالم الذى نعيشه لأننا لا نملك غير هذا، ولا نستطيع أبدًا أن نتجاهل تلك الدعاوى التى لابد أن تؤثر على حياتنا.

وبعد الجلسة الافتتاحية انتظمت جلسات المؤتمر فى تسع جلسات طوال أيام المؤتمر صباح مساء، تحدث فيها اثنان وستون باحثًا منهم من القاهرة **إسماعيل صبرى عبدالله**، **وحازم الببلاوى** ومحمود العالم، وأحمد عباس صالح، رعاطف العراقى، وحلمى شعراوى، **وشوقى جلال**، وصبرى حافظ، وحسن حنفى، وجلال أمين، ومصطفى عبدالغنى... الخ ومن العالم العربى عبدالسلام المصرى، **وعبدالقادر الزغلى** «تونس»، وفالح عبدالجبار، وعصام خفاجى من العراق، ومحيى الدين اللاذقانى و جمال باروت «سوريا» ومحمود كروب، و محمد على فرحات «لبنان». وعامر ذياب التميمى، وخلدون النقيب «الكويت»، وعبدالكريم الخطيبى، وكمال عبداللطيف «المغرب»، و أحمد صدقى الدجانى، و أحمد برقاوى «فلسطين» وتركى الحمد «السعودية»، وباقر النجار «البحرين»... إلخ ولقد لوحظ تغيب بعض الأقطار العربية مثل اليمن، ودولة الإمارات، وقطر، وسلطنة عمان وليبيا، والجزائر، والسودان الذى فاجأ السيد **صادق المهدى** رئيس وزراء السودان الأسبق المشتركين فى الندوات بالحضور لثلاثة أيام متوالية.

«مفهوم العولمة»

ولعل أقرب وصف وتشخيص لفكرة العولمة . كما أتى فى بحث د. **حازم الببلاوى** بعنوان «حوار أم صراع حضارات» إذ يرى أن فكرة العولمة جاءت تابعة لفكرة «هنتنجتون» عن صراع الحضارات وأن ثمة تناقضا فى التعامل ويقول....

«التعددية الحضارية ليست فقط مدعوة إلى التقارب، بل إنها تكاد تذوب فى حضارة عالمية تكنولوجية جديدة فالحدود السياسية والجغرافية تتناكل، وسيادة الدول تتراجع ومع ثورة المعلومات والاتصالات ضاقت المسافات واختصر الزمن، وأصبحت الأموال والمعلومات تنقل من مكان إلى مكان بشكل غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملموس او محسوس في شكل ومضة كهربائية او نبضة الكترونية قفزًا على الحدود،وهاهي منظمة التجارة العالمية تفرض على الجميع ضرورة فتح الحدود امام البضائع، كما دعا صندوق النقد والبنك الدولى إلى تحرير النقد وحركة رءوس الاموال، ولا يستعصى على الحرية او التحرير سوى انتقال الاشخاص، ففى الوقت الذى يفرض النظام الدولى ضرورة احترام حرية انتقال البضائع والاموال دون عائق، بينما يزيد القيود و العقبات امام حرية انتقال الافراد....»

وبذلك يضع د. حازم الببلاوى عينه على التناقض فى فكرة العولمة، التى تتعامل مع العالم النامى بطريقة خاصة جداً.

وينطلق على حرب فى بحثه صدمة العولمة فى خطاب النخبة حول الهوية من نقطة أخرى إذ يقدم فى بحثه مفهوم العولمة «بوصفها حدثًا كونيًا نتيجة للعصر الكوكبى، حيث بدأت السيادة للإنتاج الالكترونى عبر الفضاء، وما نتج عن ذلك من عولمة المكان، واتساع الوقت ولامادية العمل وفاعلية الوسائط، وعمال المعرفة،وعولمة الإنسان، واختراق الهويات، مما أدى إلى تغير مشهد العالم بقدر ما تغيرت طريقة التعامل مع الواقع وخارطة العلاقات الجديدة بالاشياء، مثل المجتمع والدولة، والسلطة والدولة، والثقافة والمعرفة . كما قدم نقده اللاذع لما اسماه القراءة الايديولوجية والاولوية للعولمة التى تجلت . كما يقول . بين المثقفين الفرنسيين والعرب، ويقول عن قراءة هؤلاء المثقفين الرافضين...

«تقرأ العولمة . لديهم . بتعابير التمركز، والهيمنة والاستعمار، والراسمالية المتوحشة، والاستغلال والغزو والاغتصاب... وذلك هو ما نجده عند قراءة صادق جلال العظم، الذى يغلب الجانب الاقتصادى، او لدى «بياربورديو» الذى يغلب على تحليله البعد السوسيولوجى، او لدى «محمد عابد الجابرى» الذى يطغى على اطروحاته المنطق الانثرويولوجى، او لدى «سراج حليمى»، و «إينيامور امونيه» حيث الغلبة للهواجس السياسية والاطياف النضالية».

ثم يصل إلى حد وصف تحليل أمثال هؤلاء، بانه مملوء بالتهويمات حول الهوية والحرية، أو حول العدالة والمساواة، أو حول العقلانية والديمقراطية،ويرى أن فى ذلك نوعا من الوصاية تفرضه النخب على القيم العامة، يرجع إلى مفاجأة النخب بما حدث ويصدم، مما يجعلها تنتقل من صدمة إلى أخرى مثل صدمة الحداثة، ثم صدمة الأصولية، وأخيرًا صدمة العولمة ونتيجه لكل ذلك يشخص على حرب العولمة بانها تطرح إمكانات جديدة للتفكير والعمل ويرى ضرورة تغيير الأفكار السائدة، وإعادة ابتكارها من أجل تحويل الواقع وإعادة تركيبه، وهو ما يحتاج إلى نوع من العقل التركيبى والمفتوح يخضع للنقد شبكة المفاهيم المستخدمة فى خطاب النخب المثقفة

وجدير بالملاحظة أن ابحاث مؤتمر العولمة ومادار داخل جلساته من نقاشات ومواصلات وتعليقات كانت تتفرع فى ثلاثة فروع: الأول . ويمثل القبول المطلق للفكرة وتحبيذ ضرورة التعامل معها بوصفها علامة على عصرنا بعد انتهاء فكرة الحداثة. والثانى . يمثل التخوف من الفكرة تحت تأثير عقد النقض فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذات العربية في مواجهة الغرب المتقدم والصناعي والثالث يرى أن لا مفر من التعامل مع العولمة بعد أن نستعد لذلك بإجراء عدد من التحولات الخاصة في فكرنا ونظرتنا وأساليب حياتنا السياسية والاقتصادية والفكرية. ويمثل ذلك بقوة بحث الدكتور **عبدالباسط عبدالمعطي** وبحث **أحمد عباس صالح**.

ويركز بحث د. **عبدالباسط عبدالمعطي** على فكرة علاقة المثقف بالسلطة وبالجماهير لتحديد ملامح تلك العلاقة واتجاهاتها لأن تلك العلاقة جعلت المثقف - في رأيه - ينحاز دائمًا إلى تجسيد الفجوة بينه وبين السلطة أكثر من تطلعه الحقيقي إلى تجسيد الفجوة بينه وبين الجماهير و بين السلطة والجماهير وأظن أنه يقصد نوعًا معينًا من المثقفين، وهم المعارضون للأساليب البالية والتقليدية، واللاديمقراطية في الحكم، وهم الذين لا يخلو منهم بلد عربي واحد حاليًا أو في الأعوام السابقة. كما يرى ضرورة أن يتضح للمثقف صورة ذاته لديه، وصورة الآخر لديه عربيًا وعالميًا مع ضرورة التأكيد على نقد الذات ونقد الآخر، والابتعاد عن الجمود والمسلمات الجاهزة، مع تجاوز السلفية والقبلية في التعامل، وإدراك ضرورة التعددية وفاعلية الآخر.

ويكاد بحث **أحمد عباس صالح** يتفق مع بحث **عبدالباسط عبدالمعطي** في مواجهة حالة التدفق الثقافي القادم من الدول الكبرى كالفيضان، الذي يغرق كل شيء أمامه، في الوقت الذي تفعل العولمة تأثيرها على الجانب الآخر، حيث تدفع العالم المتقدم إلى مزيد من التعرف الموضوعي على العالم. كما يرى **أحمد عباس صالح** أن الثقافات الوطنية مطالبة اليوم - أكثر من أي وقت مضى - بإعادة النظر في جذورها الثقافية، وأن تقوم بعملية نقد جريئة موضوعية لتكوينها الثقافي كله، وهي في رأيه - عندما تفعل ذلك تؤثر في مجريات الثقافة الإنسانية الجديدة، وتغير الصور القديمة المغلوطة، لأن الثقافة الوطنية تنطوي على الجانب الإنساني، إلى جانب ما تنفرد به من خصائص ذاتية، فهي باختصار جزء من الصورة العامة التي تشكل الحياة الإنسانية.

وفي بحث د. **حسن حنفي**، يعرض للآثار الحتمية للعولمة علينا، بوصفها مفهومًا اقتصاديًا بالأساس يشرع لاقتصاد السوق الحر، وأنه أحد أشكال الهيمنة الغربية. ولذا فهو يرى في الظاهرة «العولمة» مخاطر على الهوية الثقافية ابتداء من الدولة الوطنية، والاقتصاد الوطن وحتى الاستقلال الوطني، والثقافة الوطنية لحساب الثقافة الغربية وقيم الاستهلاك، والجنس، والعنف، والفردية، مما يسبب في رأيه ما أسماه بالرد فعل الأصولي، الذي يؤدي إلى قيام حروب داخلية بين عناصر الأمة بدلاً من التوحد في مواجهة سيطرة الخارج. ويجسد **حسن حنفي** المعضلة في السؤال الذي طرحته الورقة التي قدمها ووجهه للجميع وهو:

كيف يمكن المحافظة على الهويات الثقافية للشعوب، وفي الوقت نفسه التعامل مع عالم متغير..؟؟

ويعرض د. **جلال أمين**. كيف تغير دور الدولة في عصر العولمة والشركات متعددة القومية، وأصبحت خاصية الدولة أنها تفكك ولا تبني، وهو ما أسماه بالدولة الرخوة للإشارة إلى استعداد معظم حكومات الدول النامية للفساد وتجاهل القانون، وتغليب مصالح الأفراد والخاصة على المصالح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العامة، وهو ما يميز العالم الثالث مما جعل النخب من رجال أعمال وبنوك وخبراء، ومثقفين لا يلتحمون مع الدولة.

تقسيمات المثقفين في ظل العولمة

كذلك نرى أن نبحث د. مصطفى عبدالغنى يظهر أن العولمة غير العالمية التي عرفناها منذ قرون طويلة والعولمة تمثل الاختراق وليس التبعية وتفعل العولمة تأثيرها عبر كل وسائل الثقافة الحديثة من الصورة التليفزيونية إلى الفيلم، إلى شبكات الأخبار الإذاعية... ويرى أن الولايات المتحدة أدركت أن الهيمنة لا تكون بالسياسة فقط، أو بالاقتصاد فقط وإنما أيضاً بالثقافة التي تعمل بوعي من العولمة ثم ينتقد اتفاقية الجات والتزاماتها التي تسعى عبرها الولايات المتحدة للسيطرة على العالم، ثم يقسم المثقفين في عصر العولمة إلى أربعة أقسام هي:

المثقف المؤيد - ويقصد به المثقف الذي يجري في سياق العولمة، ويخضع للإبهار التكنولوجي والمعلوماتية، ولا مانع لديه في الترويج للبضائع الأمريكية، ويعيد إنتاج المعرفة كما يريد الغرب.

المثقف الغائب - ويقول أنه يقترب من المثقف السابق،لأنه غائب عن اغلبية الشعب وهذا المثقف في رأيه يكون قد تعرف على العصر الكوني الجديد وآلياته وأقطابه ولذا يسهل عليه تحديد موقفه بشكل مغاير لمهام المثقف قبل عصر الكومبيوتر في أوطاننا، وهي المهمة التي اضطلع بها المثقف المنتمي للطبقات الشعبية من قبل.

المثقف عابر للقارات - وهو المثقف الذي تم إعادة صياغته بشكل جديد، لأنه يسعى لإعادة تنظيم المجتمع، ويقوم بهذا التغيير الفعال والتحليل عن القيم التراثية، ويظهر أن ذلك المثقف يتركز وجوده في مراكز الأبحاث المختلفة داخل الجامعات وخارجها وفي المراكز البحثية الرسمية والأهلية، وفي المنظمات الأخرى مثل منظمات حقوق الإنسان.

المثقف اللاعب - وهو المثقف الذي يعمل في اللجان أو الجماعات الدولية التي تزعم أنها تسعى للسلام، والتي تخفي أغراضها الحقيقية.

ويرى الباحث - أنه نتيجة لهذا أصبح المثقف المتمرد الذي عرفناه يندر وجوده الآن، وهو المثقف الذي عرفناه يعمل ضد السلطان. ومن هذا نرى أن مؤتمر العولمة وقضايا الهويةالثقافية، كان مناسبة هامة لطرح عشرات القضايا بتفاصيلها شديدة الدقة، مما يظهر أن القاهرة لاتزال تقوم بدورها الرائد في الوعي العربي، فتصل إشعاعاتها إلى كل مكان حاملة هموم المثقف من ناحية وهموم الوطن من ناحية ثانية.

وما تجدر الإشارة إليه أن مؤتمر العولمة أصاب درجة عالية من النجاح، وهو ما ظهر في اهتمام المشاركين، وحرصهم على أن يصلوا في موعدهم بالضبط وتناول القضايا المعدة، مع عدم التفرقة بين المشاركين، أو أصحاب البحوث، أو المعقبين، مما يؤكد الفكرة الأولى وهي أن القاهرة بهذا المؤتمر لا ترتفع بالأسوار حتى تسد النوافذ، كما أنها لم تخش من ثقافات الدنيا كلها.

شمس الدين موسى

العرب وبريطانيا: تغيرات وتبادلات

تحت رعاية المجلس الثقافي البريطاني وجامعتي القاهرة وعين شمس أقيم في الفترة من ٢٣ إلى ٢٥ مارس، ١٩٩٨ مؤتمر بعنوان «العرب وبريطانيا: تغيرات وتبادلات»، وفيه تمت مناقشة العلاقة بين العرب والبريطانيين وتطور هذه العلاقة على مدى تاريخها.

وقد احتوت فعاليات المؤتمر على عدة أوراق بحثية قدمها عدد كبير من الأكاديميين العرب والبريطانيين، بالإضافة إلى ثلاث جلسات افتتاحية - واحدة لكل يوم من أيام المؤتمر الثلاثة. وقد قدمت الأولى من هذه الجلسات الأستاذة الدكتورة هدى جندي، الأستاذة بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة القاهرة، وقدم الثانية الكاتب الإنجليزي الشاب توني حنانيا (Tony Hanania). كما قدمت الجلسة الأخيرة الشاعرة الأسترالية الكبيرة آن فيربيرن Anne Fairbairn. وعلى هامش المؤتمر عقدت حلقة نقاش لأعمال **أهداف سويف** الكاتبة المصرية المقيمة بانجلترا، ولأعمال **توني حنانيا** وأدارها الكاتب د. **مرسي سعد الدين**، وفيها قرأ كل من الكاتبين أجزاءً من أعمالهما الجديدة - تحت الطبع - بالإضافة إلى الإجابة عن أسئلة الحاضرين.

وفي الجلسة الافتتاحية الأولى تناولت د. **هدى جندي** العلاقة بين الثقافة المصرية والبريطانية لدى المصريين الذين تعلموا في المدارس الإنجليزية بمصر خلال تجربتها الشخصية كطالبة بإحدى هذه المدارس أثناء العدوان الثلاثي على مصر ووعيها المزدوج كمصرية ببريطانيا كمانح للعلم من خلال المدرسة وكعدو في الوقت نفسه. وقد ركزت د. **هدى** في مداخلتها على نموذجين أحدهما لإمكان التبادل الثقافي بين الشرق والمغرب ممثلا في د. **مجدي وهبه** الذي تعلم مثلها في المدرسة الإنجليزية في وقت لم يكن بها مكان لغير البريطانيين ومع ذلك استطاع د. **وهبه** أن يلم في وقت قياسي بأصول الثقافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض المشاركين في جلسات المؤتمر

العربية بمجرد وعيه بانتمائه إلى هذه الثقافة عند التحاقه بالجامعة المصرية واختلاطه بالمصريين .

اما النموذج الآخر فهو لمصرى تعلم في المدارس المصرية وبعدها في الجامعة المصرية ومع ذلك اختار أن يتخلص من آثار الثقافة العربية بأن يكرس سيرته الذاتية، «الخروج من مصر»، لوصف اشتياقه لمغادرة مصر وإلى الأبد، وصاحب هذا النموذج هو الناقد الأمريكي د. إيهاب حسن.

أما الجلسة الافتتاحية الثانية فقد تحدث فيها الكاتب تونى حنانيا، الذى ولد فى بيروت عام ١٩٦٤ وعاش فترة طفولته في لبنان ثم تركها مع أسرته بعد ذلك إلى لندن حيث تلقى تعليمه فى مدارسها وجامعاتها، عن تجربته الخاصة التى ضمنها روايته الأولى «الحنين إلى الوطن» والتى نشرت عام ١٩٩٧ ولاقت نجاحا كبيرا، وبدأ الحديث عن الصعوبات التى تواجه الأدباء الإنجليز من ذوى الأصول العربية مثل حمدى حمود و ديفيد معلوف وأهداف سويف، وحنان الشيخ التى تمكنت أن تعيش فى بريطانيا وتكتب روايتها باللغة العربية وليست بالإنجليزية مثل الباقين.

وفى الجلسة التى قدمتها الشاعرة الاسترالية آن فيربيرن أيضا اختلط الخاص بالعام حيث تحدثت الكاتبة عن زياراتها العديدة لدول الشرق الأوسط وصداقاتها مع الأدباء والنقاد العرب مثل الناقد السورى الكبير د. حسام الخطيب ـ الذى تعتبره الشاعرة أستاذها وناصحها ـ والأمير عبدالله الفيصل والشاعرة فدوى طوقان ـ والشاعرة نازك الملائكة والشاعر عبدالعزيز المقالح ـ الذى تعتبره الشاعرة أستاذها الثانى فيما يختص بالشعر العربى. فقد تعرفت الشاعرة من خلال هذه الصداقات على عيون الشعر العربى فى مراحله المختلفة ـ وتفاعلت معه تفاعلا كبيرا دفعها إلى الاشتراك مع د. غازى القصيبى فى جمع وترجمة مجموعة من أهم القصائد العربية إلى الإنجليزية تحت عنوان «ريشات والأفق». كما ذكرت الشاعرة تجاربها الشخصية التى

ARCHIVE

اختارت فيها أن تشارك أصدقاءها من العرب أحلك الأوقات حيث زارت لبنان في أعقاب مذابح قانا وصبرا وشاتيلا وزارت العراق بعد حرب الخليج مباشرة، وأدى انفعالها بهذه الأحداث إلى كتابة بعض قصائدها التي قالت انه لولا وجودها في أماكن الأحداث ما كانت لتكتبها أما الأوراق الأكاديمية فقد تنوعت مواضيعها ما بين أدب الرحلات والأدب النسائي وأدب السيرة الذاتية بالإضافة إلى الأشكال التقليدية من شعر ورواية ومسرح ودارت في معظمها حول جوانب وتداعيات مختلفة لعلاقة الذات بالآخر.

ونبدأ بعرض الأوراق التي تعرضت لهذه العلاقة من خلال أدب الرحلات وأولاها **لبول ستاركي** من جامعة ديرام بعنوان «فارس الشدياق وبريطانيا» وفيه يعرض الباحث لصورة بريطانيا في كتاب «الساق على الساق» و «كشف المخبأ في فنون أوروبا» كما قدمها **أحمد فارس الشدياق** - واحد من أوائل الرحالة العرب إلى بريطانيا وأحد رواد النهضة الحديثة في الكتابة العربية.

كما قدمت د. **لبنى يوسف** من جامعة القاهرة الوجه الآخر للعملة أو صورة الشخصية المصرية كما صورها **ريتشارد بيرتون** في كتابه، سرد شخصي لرحلة حج إلى المدينة - ومكة.

أما كاتبة هذا المقال فقد جمعت ما بين كتابات **أحمد فارس الشدياق وريتشارد بيرتون** في بحث بعنوان تقنيات الموضوعية المزيفة في بعض كتابات **ريتشارد** بيرتون وأحمد فارس الشدياق وفيه تعرضت الباحثة للأساليب التي اتبعها كل من الكاتبين لإضفاء صبغة الموضوعية على كتاباتهما حتى يتمكنا من توصيل ما يشاءان من رسائل إلى القارئ دون إثارة شكوكه حول إمكانية تحاملها عند وصف الآخر.

وتحت عنوان «انطباعات الرحالة البريطانيين عن الثقافة التونسية في القرن التاسع عشر» قدم الباحث التونسي **عادل مانعي** بحثا شائقًا عرض فيه لبعض كتابات الرحالة البريطانيين الذين تمتعت تونس لديهم بشعبية كبيرة وتنوعت كتاباتهم عنها وإن احتوى معظمها على الكثير من التنميط بل والانطباعات المستفزة أحيانا.

أما الأستاذة الدكتورة **عايدة جبين راغب** من جامعة عين شمس فقد قدمت بحثا بعنوان «رحلات وتقابلات : عن كتاب «إلى مصر عن طريق كورنول»» وقد احتوى البحث على تحليل دقيق لهذا الكتاب من وجهة نظر ذات بريطانية ترى الآخر المصري وخاصة من الطبقات الدنيا من المجتمع المصري.

وتناولت ورقة الأستاذة الدكتورة **فاطمة موسى** من جامعة القاهرة كتابات **ليدي آن بلنت و ويلفريد بلنت** عن ذكرياتهما في حديقة الشيخ عبيد حيث عاشا في الفترة من ١٨٨١ - ١٩١٧. ويسمى المكان الآن باسم «حوض بلنت».

كما تناولت الورقة - الفرق بين استغلال كل من الزوج والزوجة للمكان حيث كان المكان بالنسبة للزوج مكانا لاستقبال كبار قادة السياسة البريطانية والمصرية على حد سواء، مثل **لورد كرومر والخديوي والشيخ محمد عبده**، بينما اقتصرت اهتمامات زوجة السياسي الكبير على مجرد

ARCHIVE

المصاحبة وإدارة شئونه الشخصية بالإضافة إلى الاهتمام بمجموعة الخيول التى اقتنتها فى هذا المكان.

وعن صورة المرأة المصرية فى رسائل **صوفيا بوول** فى الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٨٦ قدمت الأستاذة الدكتورة **عزة كراره** من جامعة الإسكندرية تحليلا للدور التى قامت به **صوفيا بوول** فى تقديم تفاصيل حياة المرأة المصرية التى ساعدها كونها امرأة فى تتبعها بدقة فى شتى الأماكن مثل الحرملك والحمام وغيرها.

أما آخر الأبحاث الخاصة بأدب الرحلات فكان البحث الذى قدمه د. **جون شوب** من جامعة الأخوين بالمغرب وهو عن آخر المستكشفين العظام لمنطقة الشرق الأوسط وهو **ويلفريد تيجر** وكتابه «الرمال العربية» الذى يتعرض فيه الكاتب لرحلاته المتعددة لمناطق مختلفة من الشرق الأوسط مثل السودان وعمان وأفغانستان وغيرها. كما يتعرض الكاتب لعلاقته بالبدو الذين وجد الكاتب فى صراحتهم وكرمهم ورجولتهم المثال الذى يقيس به قدرات الآخرين.

أما عن الدور الذى لعبته المرأة فى كشف بعض جوانب العلاقة بين الشرق والمغرب فقد استحوذ على اهتمام الكثير من الباحثين المشتركين فى المؤتمر ومنهم **مارجو بدران** من مركز البحوث الأمريكى فى القاهرة والتى قدمت ورقة عن الأساليب البلاغية والاستراتيجية التى استخدمتها **نبوية موسى** فى تثقيف الذات والأمة والمستعمر بمنظور نسائى يجمع بين مخاطبة الامبراطورية الاستعمارية والمجتمع الأبوى فى آن واحد.

وعن قائدة نسائية أخرى ولكن إنجليزية هذه المرة كتب د. **طريف الخالدى** من الجامعة الأمريكية ببيروت عن **عنبرة سلام** وخاصة فى زيارتها لانجلترا فى الفترة من ١٩٢٥ - ١٩٢٧ وتأثير هذه الزيارة فى ثورتها على التقاليد الشرقية عند عودتها حيث كانت أول امرأة تخلع الحجاب فى بلد عربى خارج مصر.

وفى بحث بعنوان «الصور المختلفة للمرأة الأوروبية فى خطابات التنوير المصرية: مقارنة بين كتابات الكتاب الذكور والإناث» قارنت د. **هدى الصدة** من جامعة القاهرة بين تصوير المرأة الأوروبية فى كتابات رواد التنوير الذكور مثل **قاسم أمين وسلامة موسى وأحمد لطفى السيد** بما فيها من تقديس للآخر الأوروبى متمثلا فى المرأة الأوروبية التى أضفوا عليها صفات الجمال والتفتح والثقافة بينما تميزت كتابات رائدات التنوير المصريات وخاصة **ملك حفنى ناصف** بتقديم صورة أكثر عمقا وموضوعية للمرأة الأوروبية، وهى خطوة للتخلص من الشعور بتفوق الآخر الأوروبى.

وعن النساء المحاربات فى قصص الحب الشعبية العربية وفى الخيال الغربى قدمت د. **فادية الخولى** من جامعة القاهرة بحثها التى تعرض فيه لهذا النمط الذى يختلف اختلافا كبيرا عن النمط السائد فى مثل هذه القصص وهو نمط المرأة الجميلة اللعوب التى كثيرا ما تمتاز بالمكر، وتخلص الكاتبة إلى أن المرأة المحاربة ما هى إلا نمط آخر تأثر به الخيال الأدبى فى الغرب.

أما الباحثة **هالة كمال** من جامعة القاهرة فقد كتبت عن تجربة تأنيث علماء الدين والتى قامت بها

الكاتبة **باربرا ووكر** ومقارنتها بالنسخ التقليدية لقصة «علاء الدين والمصباح السحرى» حيث تجعل **باربرا ووكر** من علاء الدين فتاة شجاعة ومتمردة، ومن هنا تحلل **هالة كمال** القصة الجديدة من حيث كونها نقد للمجتمع الابوى ومن هنا تتبع أهمية استخدام الحدوتة الشعبية فى خدمة أيديولوجية معينة.

أما عن اتخاذ الآخر موضوعا للكتابة الإبداعية بانواعها المختلفة فقد كان أحد أهم محاور المؤتمر حيث دارت حوله موضوعات العديد من الأبحاث وأهمها البحث الذى قدمته الأستاذة الدكتورة **جين مقديسى** من لبنان عن علاقة الذات الشرقية بالآخر الغربى عن طريق الجنس فى روايتى «موسم الهجرة إلى الشمال» **للطيب صالح** و «فى عين الشمس» **لاهداف سويف**، وقد وجدت الباحثة من خلال تحليل هذه العلاقة فى كلتا الروايتين أن «فى عين الشمس» هى امتداد «لموسم الهجرة إلى الشمال».

وعن العلاقة بين مصر وبريطانيا فى الرواية البريطانية المعاصرة قدمت الباحثة **منى حلمى عامر** من كلية الألسن بجامعة عين شمس ورقتها التى اشتملت على تحليل لبعض الروايات البريطانية التى تتناول هذه العلاقة لادباء مثل **وليام جولدنج** و أ.م . **فورستر** و ب. هـ. **نيوبى**، وتخلص الباحثة إلى أن هذه العلاقة غالبا ما تجمع بين الحب والكراهية فى آن واحد.

ومن خلال بحث الدكتورة **امال مظهر**، جامعة القاهرة، تحت عنوان «النظرة المزدوجة للآخر العربى/ المسلم فى مسرحية احتلال لفرناط لجون درايدن»، تتأكد هذه العلاقة القائمة على الحب والكراهية فى آن واحد من خلال شخصية المغور والزهو المبالغ فيه فى الوقت نفسه.

أما الدكتورة **منى الحلوانى**، من جامعة القاهرة، فتتخذ من الدراما الإنجليزية أيضا موضوعا لبحثها حيث يتناول البحث مسرحية «بيت مدراس» **لجرانفيل ـ باركر** بالدراسة والتحليل مع التركيز على صورة العرب ومقارنتها بصورة البريطانى فى هذه المسرحية التى يظهر فيها تعاطف الكاتب مع العرب.

وكان للشعر مكان فى هذا المؤتمر من خلال ورقة د. **ماري تيريز عبد المسيح** بعنوان «الأهرامات/ بيكاديللى: خطاب ما بين الثقافات» وفيه تعرض د. **ماري تيريز** لأهم التيمات فى شعر الشاعر المصرى ـ البريطانى **رمسيس سيدراك** وخاصة النزعة التوفيقية لهذا الشعر الذى لا ينتمى شاعره لعالم بعينه (الشرق أو الغرب) وإنما للمناطق المشتركة بين الثقافات المختلفة.

وينتقل بحث د. **ليلى جلال رزق** من كلية الألسن بجامعة عين شمس إلى نوع أدبى كثيرا ما يتم تجاهله عند الحديث عما يمكن أن يسمى بالأنواع الأدبية الرسمية وهو الرواية البوليسية، فتناقش د. **ليلي** فى بحثها صورة مصر فى سلسلة روايات «بأمور ضبط» **لمايكل بيرس**، ومن خلال تحليل صورة مصر فى هذه الرواية يتضح أن الرواية البوليسية كثيرا ما تحتوى على موضوعات جادة وجديرة بالمناقشة وبالتالى يجب إدراجها ضمن الأنواع الأدبية الجادة.

منى ابراهيم

ARCHIVE

أحمد مرسى

ردود أفعال متباينة على «رسائل عيد الميلاد»

لا شك أن **تيد هيوز** كان يطمح في إغلاق ملف قضية **سيليفيا بلاث** بخروجه عن الصمت طوال ما يزيد عن ثلاثة عقود، وربما قد راوده خاطر وهو يكتب قصائده البيوجرافية، من منظوره على الأقل، أن صدور مجموعته «رسائل عيد الميلاد» سوف يخرس كل تلك الألسن التي أشارت إليه بإصبع الاتهام بدفع زوجته إلى الانتحار.

ولكن ردود الأفعال على صدور الكتاب في بريطانيا أولا، ثم في الولايات المتحدة لا توحي بأن شيئا من ذلك قد تحقق. على الأقل فيما يتعلق بالاتهام الذي ظل يلاحقه حتى الآن.

وتقول **سوزان فان دابن**، الأكاديمية المتخصصة في دراسة بلاث ورئيسة برنامج دراسات المرأة بكلية سمث، ورميلتها في نفس الكلية «إذا كان يريد حقيقة السلام، لما كان قد نشر هذا الكتاب أعتقد أن الكتاب سوف يثير كلّ شيء من جديد.

لقد أحيط نشر كتاب «رسائل عيد الميلاد» بتكتم شديد في عالم النشر الذي لا يحتفظ فيه بسر، لأن صحيفة «تايمز» اللندنية التي اشترت حقوق عدد من القصائد في سلسلة متتابعة من الناشر البريطاني «فابر اندفابر» أرادت أن تمحو استثمارها وأن تكون أول من ينشر النبأ. وقد أثار الإعلان المفاجئ اهتماماً غير عادي على الأقل بالنسبة لكتاب شعر، وقد باع الناشر الأمريكي «فارار ستراوس أند جيروكس» «الطبعة الأولى» ٢٥ ألف نسخة، في الحال، وفرض صدور الكتاب الجدل القديم حيث تنقسم الآراء إلى معسكرين.

جانب، يقوده النقاد دعاة الحركة النسائية في الجامعات الأمريكية، وهم أولئك الذين يعتقدون أن **هيوز** أخطأ في حق **بلاث** في حياتها عندما هجرها، وفي مماتها بسيطرته على نشر أعمالها.

وعلى الجانب الآخر الذى يقوده كوكبة من الشعراء الزملاء الذين يذودون بحرارة عن تيد هيوز فى بريطانيا، أولئك الذين يعتقدون أنه تعرض للقدح وتشويه السمعة من جانب أجانب عدوانيين يتدخلون فى تفاصيل حياته بطريقة غير منصفة.

وبينما لم يخف عدد من النقاد الأمريكيين إعجابهم بقصائد «رسائل عيد الميلاد» فقد أعربوا عن شعورهم بخيبة الأمل للطريقة التى صور بها هيوز انتحار بلاث كشىء محتوم الأمر الذى يتعلق بأحد الأسئلة الرئيسية بشأن زواج بلاث ـ هيوز: هل كانت بلاث مضطربة نفسيًا ومسكونة بأبيها الميت إلى حد جعل انتحارها شيئا لا مناص منه، أو هل كان سلوكه، وبصفة خاصة قراره بأن يهجرها من أجل امرأة أخرى بعد ست سنوات من الزواج، هو الذى دفعها إلى حافة الهاوية؟

وتقول إلين شوولتر، استاذة الانجليزية بجامعة برينستون عن الكتاب «لقد شعرت بالانبهار، وأعتقد أن القصائد مهمة للغاية ورائعة للغاية».

ولكنها بعد أن شرعت فى قراءة الـ ٨٨ قصيدة بدأ يخامرها رد فعل ثان «الاحظ كيف اسبغ طابعًا اسطوريا على العلاقة وإلى أى حد اخذ بوجهة نظر جبرية عن ان السبب كان والدها وانه كان مقضيًا عليها بأن تموت أو انه لم يكن فى وسعه أن يفعل شيئا لمنعها من الانتحار».

واضافت شوولتر «انا لا اؤمن بهذا النوع من القدرية ولا اعتقد انه كان مقدرًا لها أن تموت، لا اؤمن بذلك ولو لمدة دقيقة. ولكن لا يعنى ذلك القول بأن هيوز دفعها إلى الانتحار، لكن يبدو لى أن العلاقة كانت تراجيدية، علاقة حب تراجيدية للغاية تصل إلى نهاية عنيفة».

وتقول ليندا بندتزن، استاذة الانجليزية بكلية ويليامز والتى تكتب حاليًا كتابًا عن مجموعة بلاث «Ariel» أن قصائد هيوز الجديدة مهمة بصفة خاصة لأنها فيما يبدو تقلد اسلوب بلاث، لأن كثيرا منها تمثل مباشرة على شعر بلاث نفسه ولأن كثيرًا من الأحداث التى يشير إليها هيوز وصفت فى مذكرات ورسائل بلاث وتضيف «تقول القصائد الكثير عما كان يشعر به فى ذلك الوقت. وهى تخاطبها كما لو كانت لا تزال على قيد الحياة، كما لو كان يستطيع أن يتحدث معها. أعتقد أن ذلك مؤثر للغاية».

ولكنها تعتقد أن هيوز لم يجب عن اسئلة حيوية عن الاشهر التى ادت إلى موت بلاث فى فبراير ١٩٦٣. الأسئلة التى يمكن الا تحل لأن هيوز، فيما بعد أتلف المجلد النهائى الحاسم من يوميات بلاث، متذرعًا برغبته فى أن يحمى طفليهما.

وتتساءل ليندا بندتزن عما حدث فى اكتوبر ١٩٦٢، عندما عاد هيوز، بعد أن هجر بلاث من أجل امرأة أخرى، إلى بيتهما لينقل متعلقاته عندما كتبت بلاث بعض أشهر قصائدها «bee peoms»، تلك الاعمال المغرقة فى الانتحارية عن علاقتهما المشحونة.

فهذه الفترة بالنسبة لكاتب السيرة الذاتية فترة حاسمة فما الذى حدث بين كليهما، وما القرارات التى اتخذتها؟ ولا يبدو أن القصائد تكشف الشىء الكثير فيما يتعلق بتقديم دليل بيوجرافى عما قد حدث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالفعل، أو توضيح أي من الأسئلة التي قد طرحها كتّاب السيرة الذاتية.

ومن ناحية أخرى، هل تيدهيوز مضطر لكي يجيب عن أسئلة النقاد عن أدق تفاصيل حياته التي انقضى عليها زمن طويل، ويقول كثير من زملائه الشعراء إن الجواب هو «لا» مدوّية.

يقول الشاعر أ. الفاريز الذي جلب عليه كتابه عن ذكرياته عن الأشهر الأخيرة في حياة بلاث انتقاد تيدهيوز: «أعتقد أنه كان مهتمًا بكتابة قصائد أكثر من اهتمامه بتقديم جانبه إلى أي «أحد آخر». إن القصائد مكتملة في حد ذاتها، وهي مشحونة بالإحساس، والإحساس يبدو حقيقيًا بصورة رائعة».

ومن ناحية أخرى، يقول توم بولين، وهو شاعر وصديق لتيد هيوز، أنه كان يراقب خلال سنوات تيد هيوز وهو يتعرض للهجوم من أجانب، من الذين، على سبيل المثال، قد أزالوا الاسم «هيوز» من شاهد قبر بلاث مرات متكررة، كما درج النقاد على مقاطعة قراءاته الشعرية بصيحات «قاتل» وقد كتبت روبين مورجان، وهي شاعرة أمريكية وداعية بالحركة النسائية قصيدة بعنوان «الاتهام» بدأتها بعبارة «إنني أتهم تيد هيوز».

ويعلق توم بولين، إنه شيء فظيع أن تشاهد كاتبًا يغير عليه أناس يصدرون أحكاما أخلاقية عن حياته الشخصية «والكتاب»، خاصة الشعراء، يعتقدون أن هيوز قد تعرض لأشد المتاعب التي يمكن تصورها، وهو شيء لا أحد يستحقه».

ومضى يقول «هناك إدراك عميق في الوسط الأدبي بأن هذا الكتاب هو بيان لعاشق وخازم، هذا البيان التراجيدي الكبير موجود هنا وهو يقول لأعدائه «إلى هذا الحد ستذهبون وليس أبعد من ذلك».

وتتساءل سارة ليال، في تحقيق بصحيفة نيويورك تايمز عن ردود أفعال «رسائل عيد الميلاد».. ما الذي فعله هيوز ليثير كلّ هذا الغضب؟ وإذ نضع على جانب المأسي التي غمرت فيما يبدو حياته المبكرة (أسيا وفيل: المرأة التي هجر بلاث من أجلها، قتلت نفسها وابنتها ذات العامين بعد ذلك بخمس سنوات، مستخدمة الغاز كما فعلت بلاث)، فقد انصب معظم الانتقاد الذي وجه إليه على تدخله في عمل بلاث بعد وفاتها وحتى برغم أنه استفاد منه ماليًا.

وعندما نشر آخر وأشهر مجموعاتها الشعرية «Ariel» على سبيل المثال، حذف منها أشد القصائد غضبًا عليه وإدانة له وفي نفس الوقت، تدخل بتحرير فقرات «يوميات بلاث» بالاستبعاد قبل النشر وألف المجلد الأخير.

وقال إنه فقد مجلدًا من اليوميات ورواية غير كاملة ويقول رونالد هايمان «هذا في رأيي شيء لا يمكن اغتفاره، ذلك لأنها كانت كاتبة عظيمة» ويضيف هايمان، مؤلف كتاب «موت وحياة سيليفيا بلاث» «لقد أتلف جانبها من القصة ومسح التاريخ بالمعنى الحرفي».

وقد واجه هايمان وعدد كبير من كتاب سيرة بلاث حائط مقاومة عنيدًا من «تركة بلاث» والتي كانت حتى وقت قريب خاضعة لسيطرة تيدهيوز وأخته أولوين وقد انتقلت الآن حقوق ملكية أعمال بلاث إلى

ARCHIVE

ابن وابنة بلاث وهيوز ودار النشر فابر وبرغم أن هيوز كان يرد بقوله إنه إنما أراد منع نشر الاكاذيب. وقد كتب ذات مرة يقول «امل أن يملك كل منا الحقائق عن حياتها او حياته». ويشكو الاكاديميون المتخصصون في بلاث من أن تدخله ذهب إلى حد بعيد، بلغ درجة الرقابة.

ولا شك أن مثل هذه القضايا كانت تنحو، في بعض الاحيان، إلى التغطية على قيمة كل منهما الادبية وبلاث التي كتبت شلالاً من القصائد الرائعة خلال الأشهر التي اتسمت بغزارة إنتاج مدهشة قبل وفاتها، فازت بجائزة «بوليتزر» بعد الوفاة عن «قصائدها الكاملة» في ١٩٨٢. وهيوز شاعر بريطانيا المتوج منذ ١٩٨٢، حصل على جائزة «وايتبريد» للشعر هذا العام عن مجموعته الحديثة «حكايات من أوفيد».

لقد اختلف النقاد في تقييم «رسائل عيد الميلاد». ويقول الشاعر بولين صديق هيوز إنه كتاب غير عادي كتاب عظيم إن قراءته مثل المشي على الثلج.

لكن الكاتبة والناقدة الأمريكية جويس كارول اوتس تقول إن شعر هيوز شهادة على قوة ما قد نسميه الجنون البيوجرافي المعاصر

Rsp raplace the two last pages with these two ares. Thanks.

وان اهتمامنا بهذا الشعر البارع التقليدي لن يثيره إلاّ اهتمامنا المثلهف الجماعي بحياة الشعراء المهدرة.

وإزاء النجاح الساحق الذي حققه كتاب «رسائل عيدالميلاد»، وهو بالقطع نجاح غير معتاد وغير مألوف لأي كتاب شعر أيا كانت شهرة صاحبه، خاصة ان تيدهيوز صاحب الكتاب لم يحقق له كتاب آخر نجاحا يقارن ولو من بعيد بمجموعته «رسائل عيد ميلاد». ولاغرو إذن، كما كتبت ربيكا ميد في العدد الأخير من مجلة The New yorker، أن تسمع الشاعر والناقد ا. الفاريز يشكو، كما فعل في الندوة الأخيرة بأكاديمية الشعراء الامريكيين، من أن الناس يشترون مجموعة تيدهيوز الجديدة «رسائل عيد ميلاد»، التي تتناول زواج هيوز بسيلفيا بلاث، وقد ظلت على قائمة أوسع الكتب انتشاراً لصحيفة نيويورك تايمز خلال الأسابيع الثلاثة الأخيرة، وذلك لجميع الأسباب الخاطئة، إنه عنصر اوبره وينفري، قال الفاريز ذلك في ازدراء الى برنامج تليفزيوني تقدمه الممثلة وينفري يعد من أنجح البرامج لانه يدعو المتفرجين الى تعرية حياتهم الشخصية وبكل ما فيها من إثارة، وطرحها للمناقشة.

وفي أمسية يوم الخميس الذي اجتمع فيه شعراء الاكاديمية، بقاعة كلية كوبريونيو الكبرى بمانهاتن، بذل الشعراء والاكاديميون المتخصصون في بلاث قصارى جهودهم لكي يتقوا عنصر اوبره، وتساءلت الشاعرة والناقدة اليسيا اوستريكر، في بداية المناقشة، هل يصح أن ادعو الـ «أنت» في القصيدة بلاث والـ «أنا» هيوز؟ وبرغم أن أوستريكر وزملاءها ناقشوا الإشارات إلى «دون» و«إليوت»، كان إغراء قراءة القصائد من أجل «الصور القذرة» . كما ذكرت ربيكا ريد . المداعبة بعض الخد . المرأة الأخرى، دادي . لاتقاوم. وقد حكى الفاريز حكاية عن أن هيوز سئل بعد وفاة بلاث بعام كيف كان حاله: فقال، كيف تعتقد ما هو حالي؟ كيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن أن تشعر إذا كنت تعرف أنك ساعدت في قتل عبقرية؟ وذكرت فران ما كولا، التي حررت يوميات بلاث أن هيوز قال لها في ١٩٧٦ إن «قضية ـ سيلفيا بدأت تؤثر عليه. وكان يعتقد أن الدور السلبي كان في النهاية مدمرا للذات».

وأخيراً يبقى السؤال، الذي ما برح يتردد على الأفواه منذ صدور «رسائل عيد الميلاد».

لماذا قرر هيوز، الذي يتمسك بخصوصيته، ويعيش في ديفونشايد، مع زوجته منذ ٢٨ سنة، كارول، أن ينشر هذا الكتاب الآن.

وبرغم أن هيوز رفض أن يتحدث الى النقاد والصحفيين، فقد رد ناشره بالنيابة عنه، فقال إنه يريد أن يغلق صفحة مؤلمة في حياته.

ولكن فان دايد، الأستاذة بجامعة سميث، لها رأي آخر. وهو أن هذه القصائد هي الرواية التي احتاج هيوز، لكونه لايزال على قيد الحياة، الى اختلاقها خلال الخمس والثلاثين سنة الماضية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نورا أمين

مؤتمر الرواية المعاصرة فى النمسا

هذا عنوان تردد مؤخرا بكثرة مفزعة بين الندوات والمؤتمرات والمقالات والدراسات والحوارات الصحفية؛ سألت نفسى ما الجديد الذى يمكن أن يقال أو يحدث فى هذا المؤتمر النمساوى السريع (من ٢١ إلى ٢٨ مارس)؟ وماهذا العنوان الواسع الفضفاض الذى يستحيل الايفاء بمحتواه خلال ثمانية أيام؟ ويا هل ترى هناك ثمة علاقة بين المؤتمر العربى الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة بنفس هذا الاسم تقريبا وهذا المؤتمر الذى يجىء بعده بأيام قليلة وفى قارة أخرى؟

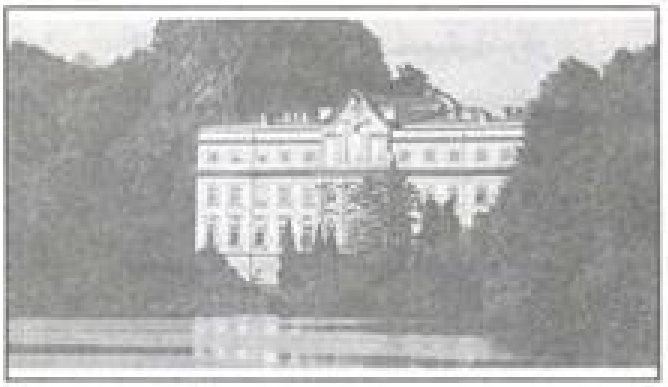
فى الحقيقة، وحتى لا أسىء استخدام فضول أى أحد حول ما يمكن أن يكون قد حدث من جديد أو من مدهش فى النمسا بالنسبة للرواية المعاصرة، أقول إن لا شىء جديد قد قيل، ولم تحدث أية اكتشافات أو فرقعات صحفية مثيرة. أما مسألة الوقت فبالطبع انه لم يكن كافيا ولم تحدث أية معجزة تزيد من بركته أو تسرع من ايقاع تشغيل المخ البشرى، فلم يتطرق المؤتمر بطريقة جامعة مانعة لمحتوى عنوانه، بل لم يطمح أساسا فى الانتصار على أخر منافسيه فى سباق المؤتمرات الروائية المعاصرة، الا وهو مؤتمر مصر. فما الذى حدث إذن، وما الدافع وراء كتابة رسالة عن مؤتمر أجنبى طالما ليس به جديد ولا مدهش ولا غريب؟ أعتقد أن هذا تحديدا هو الدافع، أى خيبة ذلك

الملصق الخاص بالمؤتمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوقع التقليدى أن مثل هذه الفعليات الثقافية تنطوى على معرفة مثلى، وهو معنى يترادف من ناحية أخرى مع وجود التقاءات وخطوط مشتركة كثيرة ما بين التصورات المعاصرة عن الرواية هناك وهنا، كما لو كان ثمة خيط فكرى غير مرئى، فى زعمى أن هذا الخيط موجود بالفعل، واسمه «الرواية المعاصرة»، فبمجرد أن تنشغل عقول - مهما اختلفت مواقعها الجغرافية أو انتماءاتها الفكرية أو الاكاديمية، أو اختلفت أعمارها وأجناسها - بموضوع واحد (وإن انطوى على تعددية شبه لانهائية) يصبح هناك افقان مشتركان لهم، احدهما مرجعى والآخر انعكاسى.

ويتحول هذا الخيط غير المرئى إلى شبكة أم منسوجة من تفريعات وعقد وانعطافات، وفى مركزها مسمى «الرواية المعاصرة»، هكذا تخلق دائرة عالمية للحوار الذى يحوى ألوانا متعددة لأجزاء تلك الشبكة، إنه التعدد المقترن باتساع دائرة الموضوع، هو التعدد الذى يجعلنا ندرك شمولية الموضوع



وقدرته على اجتذاب كم هائل من العقول المختلفة التراث والقيم، والمجتمعة أيضا لأنها قبلت جميعا العمل تحت رايته ومن خلال أفقه.

***

انقسم جدول أعمال المؤتمر، فى مدينة سالزبورج الصغيرة، إلى ثلاثة فترات يومية، الأولى للمحاضرات الصباحية التى يلقيها أساتذة جامعة مرموقون أو مبدعون مخضرمون، والثانية لمجموعات العمل الأربع التى قسم إليها جميع المشاركين بغرض البحث والمناقشة واصدار توصيات خاصة بكل مجموعة، والثالثة للقراءات الأدبية باللغة الانجليزية فى القصة القصيرة أو فى الرواية. أما المحاضرات فقد دارت حول الرواية: «السيرة الذاتية والتوثيق» (بيرواستبرج - السويد)، و «الرواية الافريقية: ما بعد كولونيالية أم ما بعد حداثية؟»

(انتونى ابيا - غانا/ الولايات المتحدة)، و «لغات الرواية» (اندريه برينك - جنوب افريقيا)، و «الأشكال التخيلية المتعددة لـ «الكاوبوى الحضرى» (ارون لاثام - الولايات المتحدة)، و «الدقة الابداعية ونسيج رواية «١٤٩٢» (هوميرو أريدجيس - المكسيك)، و «التطورات الجارية فى الرواية الأميركية» (روب لويس - الولايات المتحدة)، و «الهوية الثقافية والروائى» (شيام سيلفادورای - سريلانكا/ كندا). وعلى الرغم من التحديد النسبى الذى تناول به كل من المحاضرين موضوعه إلا أن كل محاضرة تضمنت انعكاسا واستثمارا لبعض ما طرحه كل من المحاضرات، فقد تطرق بيرواستنبرج، الروائى والناقد ورئيس نادى القلم الدولى، إلى مسألة تطور البنية التخييلية للرواية المعاصرة، ذلك التطور المقترن بمراجعة المفهوم السبق لما هو «خيالى» و ما هو «حقيقى» وما هو «واقعى»، والذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدرت عنه خلخلة للتقسيم المفتعل بين الواقع والخيال، أو بين التوثيق والتخييل، فنشأ تيار روائي معاصر ورائج جدا يعتمد ليس فحسب على السيرة الذاتية أو على الوقائع المعاشة، انما أيضا على ادماج متواصل لهذا النوع من التوثيق داخل الحكي التوثيقي. ولعل هذا ما يجعلنا الآن نشهد انواعا ادبية جديدة خارجة على التقسيم القديم، بل إن السيرة الذاتية الجديدة، أو التوثيق الجديد (أو لنقل التوثيق التخييلي أو التخييل التوثيق)، أصبح يردنا بشكل مباشر إلى مساءلة معرفية حول طبيعة ادراكنا لما هو واقعي وما هو خيالي، وحول عملية تحويل هذا الادراك إلى عمل أدبي يصبح لتلقيه مرجعية مختلفة بالطبع عن تلقي - مثلا - نصوص التحقيقات الصحفية عن حوادث واقعية، على الرغم من أن هذه الأخيرة قد كانت من المصادر الأساسية التي أسهمت في نمو هذا النوع الأدبي الجديد. ويرتبط تناول واستبرج بهذا الشكل بمحاضرة لاثام عن الأشكال التخييلية المتعددة للنص الأدبي/ الصحفي الذي تناول فيه حادثة من الواقع المعاش ببعض الاضافات الأدبية التخييلية، وهو النص الذي تحول على يده إلى رواية وسيناريو لفيلم سينمائي شهير ومسرحية، ومن المنتظر أن يحوله إلى مسلسل تليفزيوني أيضا، وهو ما يعيدنا إلى البحث نفسه في طبيعة المادة الأساسية للنص (سواء من الخيال أو من الواقع المعاش إن كان هناك مثل هذا التقسيم أساسا) ومدى تأثيرها على تعريفنا النهائي للجنس الأدبي المنتج. كما ارتبطت محاضرة الفيلسوف الغيني انتوني ابيا، عما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثية في الرواية الافريقية بمسألة دور الهوية الثقافية الأساسية للروائي، ومدى علاقة قيمه ومرجعيته التراثية اجتماعيا وثقافيا عامة بانتمائه إلى تيارات أدبية معينة معاصرة في نصه الروائي، بمحاضرة الروائي السريلانكي الشاب شيام سلفادوراي عن الهوية الثقافية أيضا. وبينما يرى ابيا أن الرواية الافريقية لا تستطيع أن تنتمي إلى النسق الأدبي ما بعد الحداثي، فكريا على الأقل، (وتحديدا في افريقيا السوداء) إلا إذا مرت هويتها الثقافية بتحول يسمح لها بتبني قيم متطورة على مستوى الشكل البلاغي والمضمون، أي تحول يضعها في سياق ما بعد - بعد الكولونيالية، وهو الأمر الذي يصعب تحقيقه دون تفاعل حقيقي مع الآداب الأخرى وسياقاتها المعاصرة؛ يرى سيلفادوراي أن مجرد تجسيد التجربة الخاصة للمبدع يعكس الثقافة التي نبع منها، وفي رأيه أن هذا التجسيد مهما كان غير متناسب مع القيم الأدبية المعاصرة للرواية، فإنه عند تقديمه بلغة أجنبية عن سياق التجربة، وربما لقراء من غير مواطنيه، يصبح ذا قيمة معاصرة تفرض خصوصيتها وتفاعلها دون أن تتخلى عن كونها مرآة تنتمي إلى سياق ثقافي قد نسميه في أحرج حالاته «مازوم» ويجرنا هذا الاهتمام الخاص باللغة إلى محاضرة برنيك الذي يعتبر اللغة حليفا وخصما في آن، لتحديد الكتابة الروائية، فبالنسبة إليه يختزن كل تراث الأدب والثقافة في اللغة، كما تختزن فيها كل احتمالات الكتابة المستقبلية، أو «الأخرى»؛ من هنا يجب أن يستخدم الروائي هذه المادة والوسيلة - التي هي اللغة - كي يحررها من شبكات المعنى والقيم المسبقة عن طريقها نفسها، أي أنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينبغي عليها، كي ينتقل بروايته إلى افق اكثر حرية، أن يعيد بناء اللغة «بافساح مساحة لرؤيته الخاصة وخياله الشخصي وصوته الفردي الضئيل، دون الارتداد إلى الفردية البطولية للقرن التاسع عشر، ولا إلى الانانية الفرويدية لمطلع القرن العشرين، ولا إلى العزلة الوجودية لمنتصف القرن نفسه.

(«ابتكار قارة من جديد»، صـ٢٠٢) ولا يمكن بالطبع الدخول في هذه المغامرة دون تحرر الخيال الابداعي أولا وانفتاحه على ما يتم تعريفه بوصفه «مستحيلا»، ذلك المستحيل الذي يفرض نفسه على الحياة ويمنع الكتابة من الوصول إليه. فبالحلم، وبكتابة «المستحيل» يمكن ذات يوم ألا تصير الحياة مستحيلة.

وعندما تحدث هوميرو أريدجيس عن تجربته في صناعة روايته الفذة «١٤٩٢»، التي تجمع ما بين الهم الابداعي الراقي والخاص، والحكي الجميل الأقرب إلى النسيج الشرقي الساخر الذي يتشعب تشعبات لا نهائية، فتح باب مراجعة الكتابة التي تعتمد على التناص مع الأحداث التاريخية وعلى الرموز الدينية المسيحية ومجازاتها المفتاحية. وقد أدت محاضرة أريدجيس إلى التأكيد على أن مسارات الرواية المعاصرة تخضع بالدرجة الأولى إلى المزاج الأدبي لكل من الروائيين، مما يعني امكان حدوث تنوع لا نهائي من المسارات التي قد تضم تحت راية «المعاصرة» جميع الأشكال الكتابية التي ابتدعت إلى الآن. وبوحي من هذه المحاضرة أضاف منظمو المؤتمر جلسة خاصة إلى الجدول الأساسي، الا و هي تجارب المبدعين او شهاداتهم عن الكتابة. وقد ضمت هذه الجلسة كتابا من روسيا وبيرو والدانمارك ومصر. حيث قدمت كاتبة هذه الرسالة ورقة بعنوان «تحرير الكتابة والبحث عن هوية».

اما مجموعات العمل فقد قدمت تقارير مفصلة وتوصيات في محاور أربعة، الا وهي: الأدب ما بعد الكولونيالي ـ تأثير العولمة على الأدب المعاصر ـ العلاقة بين الرواية وبقية الأجناس الأدبية والوسائط ـ الحرية الفكرية وحقوق الروائي. ومن أهم النقاط في تلك التقارير تباين العلاقة مع الوسائط التكنولوجية الحديثة التي أصبحت تتدخل في صناعة العمل الأدبي (مثل الكمبيوتر والانترنت) وفي طباعته ونشره، ما بين المبدعين من العالم الثالث والدول المتقدمة تكنولوجيا حيث تستطيع هذه التكنولوجيا أن تسهل العمليات وتختصر وقتا إلا أنها أيضا قد تشكل خطرا على حقوق المبدع أو الناشر؛ وهناك أيضا التأثير المطرد للوسائط الاعلامية التجارية والمحاولات الناجحة ـ للأسف ـ لغزو الأسواق بالنمط الروائي السلعي؛ وهناك الدول التي مازالت تكتب من وعي الاستعمار، أو من الوعي بكونها مستعمرة بينما انتهى هذا الوضع عسكريا؛ كما اشارت التقارير إلى ضرورة مقاومة الأشكال الاحتلالية الأخرى، غير العسكرية العتيقة، ذلك أنها على نفس الدرجة من الخطورة، وتستطيع أن تنتج أوضاعا قسرية بالنسبة للكتابة لا تقل عن أوضاع الكولونيالية. يمكننا أن نقول على الرغم من ذلك إن هناك بلدا لا يزال يعيش في المرحلة الكولونيالية المتأخرة، وهي فلسطين، بسبب الاحتلال الاسرائيلي وهو ما دفع مجموعات العمل إلى اعتبارها حالة خاصة جديدة بالاشارة بشكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منفصل إليها حتى تتوحد العهود وتخرج من هذه الغمة. أما مجموعة حقوق الروائي والحرية الفكرية فقد قدمت تقريرا مشاغبا يمكن اعتباره اعتراضا على كل أشكال القهر الاجتماعي والسياسي، المعنوي والمادي، المباشر وغير المباشر، الشخصي والعام، الداخلي والخارجي، بالنسبة للأديب، وبالتالي بالنسبة لجميع المبدعين؛ وقد كانت مفارقة بالنسبة إلى بقية مجموعات العمل التي كانت تتركز حول جلاء الأشكال الاستعمارية العسكرية وحول التكنولوجيا الحديثة وخدمتها للأدب، وحول العولمة والعلاقات الثقافية الدولية، أن تكون هناك مجموعة تعلن عن أشكال عتيقة من القهر وتتحدث عن ظروف غير انسانية يعيشها المبدع بل المواطن أساسا؛ كانت المفارقة في تعايش هذين الشكلين من الوعي والتقائهما في مؤتمر واحد حول موضوع لا يمكنه أن يكون واحدا بهذا الشكل.

أما الشيء المدهش الذي كان يستحق أن ندخره إلى النهاية فهو مضمون القراءات المسائية التي جرت في الأيام الأخيرة من المؤتمر حيث كان هناك عديد من كتاب اللغة الانجليزية كما كان هناك كتاب لهم نصوص مترجمة إلى الانجليزية. فعندما حانت اللحظة للاطلاع على عينة نموذجية من الكتابة التي يقوم بها المبدعون المتحدثون عن العولمة والتكنولوجيا والاستعمار والهوية وتعزيز اللغة والخيال، وجدنا نسبة هائلة من النصوص التي تتحدث عن تفاصيل الحياة اليومية الأسرية والتجارب الشخصية الحميمة وموضوعات الموت والاحساس بالذنب والعشق والأخوة والغيرة، بل كانت الصور الخلافية تستثير الانتباه للمشهد الذي لم يكف عن إبهام الأدباء المهنة بتوفير الخيال الطليق!

فرأينا الجليد والبحيرة الصافية والبجع والقصر العتيق المهجور والمتاهة والجبل والسرداب والسماء والطيور. وبدأ الجميع يتساءل مع انتهاء المؤتمر هل كنا نبحث حقا «روايتنا المعاصرة»؟ أم كنا ننظر في تصور اكاديمي شديد العمومية عن «الرواية المعاصرة»؟ وفي الحقيقة أن الاجابة على هذا التساؤل تحتاج مؤتمرا آخر لا ينطلق من السياق النقدي والتنظيري بقدر ما ينطلق من قراءة النصوص الأدبية محور المناقشة، ولعلنا نستطيع في ذلك المؤتمر (!) أن نناقش الرواية الساخرة التي كانت من إحدى نتاجات المؤتمر، والتي شارك في كتابتها سبعة مؤلفين قدم كل منهم فصلاً «مستقلا» حول جريمة مقتل آخر الروائيين الأحياء في القرن الواحد والعشرين، فهذه الرواية تعد بانوراما روائية لوضع المفهوم المعاصر للرواية في سبعة سياقات مختلفة لسبعة بلاد، ومع ذلك فغلاف واحد يضم هذه الرواية المتعددة والتي تحكي بصوت راو واحد تحت عنوان «وراح الروائي عارياء..! ربما أيضا نتمكن حينذاك من ضم نتاجات مؤتمرات الرواية (أم «الروايات»؟..) المعاصرة الأخرى إلى مناقشات ذلك المؤتمر كي يحدث التراكم والتواصل والاستمرارية المفترضين، وعلى أمل أن ينتج النقاش النظري نصوصا أدبية فعلية بدلا من أن يقف عند كونه ظاهرة تالية على التأليف الابداعي بالمعاينة والتحليل، حتى لو كانت تلك النصوص تميل إلى الكتابة عن الكتابة، أو إلى اتخاذ الجنس الأدبي موضوعا للعمل..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

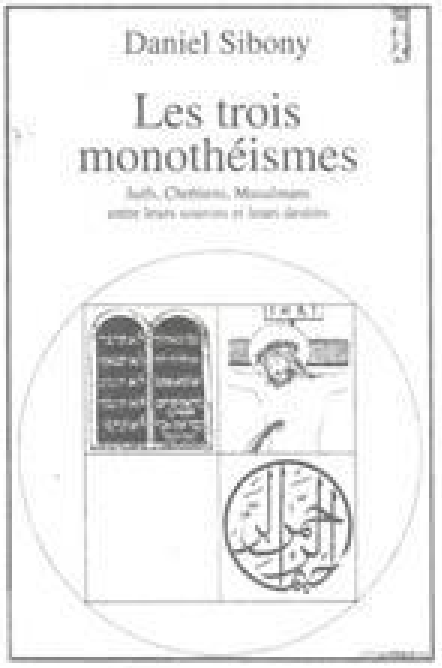
رحلة النقائض

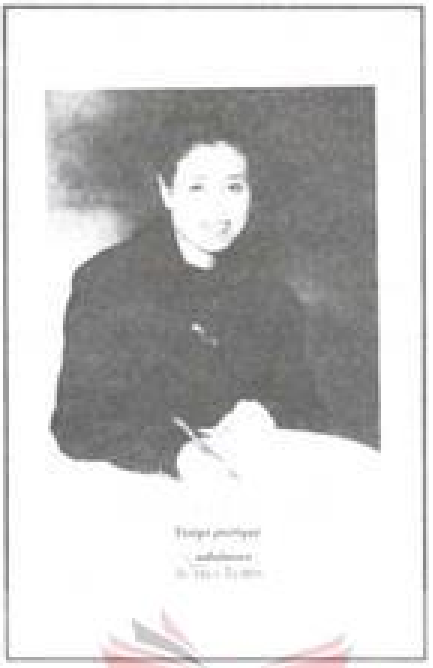
● تستحق رحلة الوفد المصرى المكون من اثنى عشر كاتبا وكاتبة إلى فرنسا فى الشهر الماضى (من ٢ إلى ٩ أبريل) أن توصف بانها رحلة النقائض؛ فقد بدأت نقائضها حتى قبل أن يسافر الوفد، حين انقسم المرشحون للسفر إلى فريقين، أحدهما هو الفريق الذى تراجع أمام إرهاب الأصوات المتشنجة التى راحت تشير بأصابع الاتهام إلى هذه الرحلة فتصفها بانها مشاركة مصرية فى الاحتفال بذكرى الحملة الفرنسية؛ ولا شك فى أن ارتفاع ضجيج هذه الأصوات يمكن أن يخيف بالفعل، خاصة حين تضم خليطًا صاخبًا من تيارات

نشرة معرض الكتاب وفعالياته فى جنوب فرنسا

متناحرة اجتمعت فجأة على مقاطعة أى نشاط ثقافى مشترك مع فرنسا، حتى لو تبين لها أن الأمر غير مكرس بالمرة للاحتفال بحملة بونابرت على مصر؛ ويضم هذا الفريق الذى أثر السلامة أسماء لامعة، خاصة من الروائيين المصريين.

أما الفريق الثانى، فهو الذى رأى أن الدعوة الموجهة قد خلت من أية إشارة إلى الاحتفال بالحملة الفرنسية، فهى دعوة على هامش معرض كتاب سنوى يقام فى جنوب غرب فرنسا، ببلدة صغيرة شرق مدينة بوردو اسمها «فيل نيف سيرلوت»؛ واسمها مشتق من نهر صغير جميل اسمه «لوت»، وهو متفرع من «الجارون».





بعض الكتب الجديدة في المعرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يجد الفريق الثاني حرجا في قبول هذه الدعوة بمضمونها البعيد عن أي إسقاطات سياسية، وبشكلها المستقل عن أي نشاط رسمي أو حكومي، ولم يجد أيضًا أي مبرر للخضوع لموجة الإرهاب التي اختلط فيها الحابل بالنابل والأصولي بداعية التنوير؛ وضم هذا الفريق عشرة أسماء، هم: **إدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي واعتدال عثمان وماجد يوسف وعبد المنعم رمضان وجمال القصاص وخيري عبد الجواد وسلوى** بكر، وكاتب هذه السطور، ثم انضم إليهم هناك الروائيتان **رءوف مسعد** المقيم في هولندا، و**نبيل نعوم** المقيم في باريس.

لم يكن الوفد، بتشكيله هذا، يبشر بالحد الأدنى الممكن من الانسجام والتوافق، ولذا فقد بدأت النقائض تتوالى بين من يريدون أن يروجوا لبضاعتهم ويعلنوا عن أنفسهم، وبين من لا يشغلهم في الندوات الخارجية إلا ما يشغلهم هنا أو في أي مكان آخر، وبدا كما لو أن الجميع قد تواطأوا على الصمت؛ وإن خرج البعض على هذا التواطؤ في الندوات التي جرت على هامش معرض الكتاب في «فيل نيف سيرلوت» فالصمت دائما له حدود، وبعض أصحاب الكتب المترجمة إلى الفرنسية صدقوا أنهم قد استطاعوا بهذه الترجمات أن يكونوا أدباء عالميين حتى لو كانت قيمتهم في لغتهم متواضعة.

عقدت ندوات جادة عن قضايا الالتزام وعن العلاقة الثقافية الخاصة بين مصر وفرنسا، وكنت بين المتحدثين في هذه الندوة الأخيرة، فنبهت الحاضرين إلى أن المصريين لم يأتوا هنا ليحتفلوا

بذكرى حملة بونابرت كما قد يبدو من التوقيت؛ فلو كان الأمر يتعلق بالحملة، فإن احتفال المصريين سيكون في توقيت خروجها؛ أما العلاقات الثقافية بين مصر وفرنسا، فهي أقدم من الحملة بكثير إذ تعود إلى القرون الأولى للميلاد، حين غزت «إيزيس» فرنسا فانتشرت معابدها في ربوعها، ولاتزال بعض أسماء الفرنسيات - الأوروبيات عامة - شاهدة على هذا، مثل «إيزابيل» (أي إيزيس الجميلة) و «إيزادورا» (أي هبة إيزيس)؛ وإذا كانت مصر قد سبقت إلى العطاء، فقد جاء دورها في العصور الحديثة لتأخذ وتتعلم حتى تستطيع أن تنهض من سباتها الطويل في عصور الظلام، وقد كانت الثقافة الفرنسية بالفعل سندا وعونا، منذ مطلع القرن الماضي؛ وحين انتهت كلمتي هذه، نبهني إدوار الخراط إلى أنني قد نسيت أن أذكر أن باريس نفسها تدين باسمها أيضًا للإلهة «إيزيس».

ليس مهما أن أذكر ما قاله أعضاء الوفد في هذه الندوات، وإنما المهم هو تسجيل التناقض: فريق يحاول أن يكسب بخطابه الجمهور الفرنسي، ويعمل جاهدا على انتزاع إعجابه؛ وفريق آخر يحس أنه لا يملك أن يقول إلا ما يعتقده، حتى لو خسر الجمهور، وفوق ذلك من يملكون إتمام صفقات الترجمة وتوجيه دعوات السفر؛ وفي هذا الإطار كان رد **إبراهيم عبد المجيد** على من صوروا أنفسهم على أنهم شهداء القمع والمصادرة باعتبارهم سدنة التحرر ورسل الثورة في مواجهة سائر المحظورات والمحرمات المقيدة لحرية الإبداع؛ وفي الإطار نفسه جاء أيضا حديث اعتدال عثمان وماجد يوسف الذي أغضب الفرنسيين حين أشار إلى أن ما حدث للمفكر المصري نصر أبو زيد يقابله ما حدث أخيرا للمفكر الفرنسي روجيه جارودي، فدلالة المحاكمة في الحالين واحدة؛ أما **عبد المنعم رمضان** فقد اثر أن يجعل كلمة الإبداع هي العليا، فاكتفى بقراءة نصه القصصي «حكاية توت»؛ ولا مجال هنا للدخول في تفاصيل الخلافات والمناقشات التي دارت بين **إدوار الخراط** وبعض أعضاء الوفد؛ وإن كان ينبغي أن نقف عند واقعة أهم؛ فهي في ظني واقعة الزهد في الثرثرة والكلام الزائد عن الذات، وكان أبرز من رفعوا هذا الشعار هم الزهاد الثلاثة: **سعيد الكفراوي وجمال القصاص ونبيل نعوم**، وقد ظل **سعيد الكفراوي** طوال الرحلة على صمته البليغ، وكأنه يسخر من الجميع، مصريين وفرنسيين، ثم عربًا، حين انتقلنا بعد ذلك إلى معهد العالم العربي بباريس.

وبعيدا عما دار في الندوات الثلاث التي شارك فيها الوفد المصري - بخلاف القراءات الشعرية - فإن كل شيء كان يدعو إلى البهجة والهدوء في هذه البقعة الخضراء الجميلة على نهر «لوت»، حيث الأشجار والزهور تملأ الشوارع والميادين وتحيط بالفندق الجميل البسيط الذي نزلنا فيه، وهو في أعلى ربوة تشرف على البلدة كلها وترسم أمام عين الرائي منظرا بديعا لمعالمها. وقد اكتمل جمال الطبيعة بكرم أهل الجنوب الفرنسي، الذين أحاطونا بحفاوتهم واهتمامهم، وعلى رأسهم عمدة البلدة ومساعدوه.

تجولنا في معرض الكتاب الذي أقيمت الندوات على هامشه، ففوجئنا بعشرات الكتب الجديدة عن مصر، خاصة الحضارة المصرية القديمة، وأظن أن الكتب المعروضة عن الحضارة المصرية القديمة تتجاوز مائتي عنوان،أغلبها من الإصدارات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجديدة، وهذا ما يجعل الإنسان يحس فعلا بالحسرة والندم لأنه لا يجيد الفرنسية. كانت هناك أيضا كتب كثيرة مترجمة من الأدب المصرى المعاصر، خاصة **لإدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد ونبيل نعوم وسلوى بكر**، وعرفنا هناك أن رواية **خيرى عبد الجواد** الأخيرة ستصدر ترجمتها قريبا عن دار جاليمار.

لم تكن مصر هى وحدها المحتفى بها فى أنشطة هذا المعرض، فقد رأينا هناك كتابا وفنانين وأدباء من شمال أفريقيا وغربها، فمن الجزائر شاركت الكاتبة **سليمة اية محمد** بعدة كتب، من بينها كتاب مهم عن المائدة المصرية القديمة، ومن تونس شارك الفنان **الأسعد المطوى** بلوحاته التى تستلهم روح الخط العربى، وقد فاز بالجائزة السنوية للمعرض (جائزة **رشيد الميمونى**)، شاب جزائرى ضاع اسمه الآن من ذاكرتى بين زحام أسماء مختلف الشخصيات التى تعرفنا عليها هناك، وضاع معه اسم الناقد السنغالى الذى حدثنى باستفاضة عن الشاعر الكبير **سنجور**، الرئيس السنغالى المستقيل، والذى يعيش الآن فى شمال فرنسا، وضاع أيضًا للأسف اسم الكاتبة الإيرانية الجميلة التى عرفنى عليها **رءوف مسعد** باعتبارها حفيدة الشاه.

أما أهم النقائض، فقد عشناها حين انتقلنا إلى باريس تلبية لدعوة من معهد العالم العربى، لنرى الفارق الكبير بين اهتمام الفرنسيين وحفاوتهم فى الجنوب، وبين فتور المسئولين فى معهد العالم العربى واستهتارهم، وهو الأمر الذى رأى فيه بعض أعضاء الوفد ممن تعاملوا مع المعهد من قبل، استمرارا لموقف سلبى مبيت من مصر والثقافة المصرية.

وعلى الرغم من حفاوة الناقد **فاروق مردم** واهتمامه الشخصى بأعضاء الوفد، فإن الموقف المصرى من هذا المعهد يجب أن يكون أكثر حسما، غير أن هذا وحده لن يحل المشكلة، مادام بعض ضعاف النفوس من الكتاب المصريين على استعداد دائم لمواصلة النفاق، فهم يهاجمون المعهد الآن، ولكنهم لن يتورعوا عن تملق أصغر مسئوليه شانا فى الغد، إذا لاحت لهم بارقة ترجمة جديدة فى الطريق، أو دعوة مغرية إلى رحلة، أو غير ذلك من المغريات.

لقد أفسدت علينا باريس متعة الجنوب؛ ولولا الحفاوة الشخصية التى أحاطنا بها الأصدقاء المقيمون هناك لكانت باريس كلها قد أظلمت فى وجوهنا؛ ولقد كانت بعد صدمة معهد العالم العربى مظلمة بالفعل، فأضاءها حولنا **ادونيس، وفاروق مردم وخليل النعيمى، وسلوى النعيمى، وصفاء فتحى** أم المصريين فى فرنسا، وزوجها **باتريك** الاسكتلندى الذى تمصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة حسى رع الخشبية

ارتبطت الفنون المصرية القديمة على تنوعها من نحت ورسم ونقش ارتباطا وثيقا بالعمارة، فلم يكن أى منها قائما بذاته بقدر ما كان عنصرا تابعا موظفا بداخل معبد أو مقبرة، الأمر الذى اثر تاثيرا عظيما على الملامح العامة لهذه الفنون وموضوعاتها وطريقة تنفيذها، وخاصة فن التصوير من نقش ورسم، فقد بذل الفنان المصرى القديم جهدا كبيرا فى مواءمة وضع العمل الفنى على الجدران محاولا أن يستغل كل المساحات المتاحة، هو فى هذا الأمر قد تعامل مع الجدار كوحدة مستقلة بذاتها. ولعل هذا النقش الغائر الذى نفذ على لوحة خشبية ليصور لنا نبلاء الأسرة الثالثة ويدعى (حسى رع) - يعنى المفضل من قبل رع - وقد عثر على هذا النقش فى مقبرته بسقارة سنة ١٩١٢ على يد كويل Quilel دليل متميز لمحاولة الفنان التكيف مع التشكيل المعمارى الذى ينفذ عليه إبداعه. فقد صممت هذه المقبرة من الطوب اللبن مقتبسة الكثير من العناصر المعمارية التى اشتملت عليها المجموعة الهرمية للملك (نى نتر غت)، بمعنى المنتمى إلى الجسد المقدس أو (جسر) المقدس، وهو اسم أطلق عليه فى العصور المتأخرة ويقابله الاسم الإغريقى زوسر (٢٦١١ - ٢٦٣٠ق.م) وهو الملك المعاصر لبناء مقبرة (حسى رع)(عثر على اسمه بداخل المقبرة)، ومن أهم العناصر المعمارية التى نفذت فى هذه المقبرة، وهو العنصر الذى يعنينا فى هذا الصدد: هو تنفيذ الجدار الغربى للجزء العلوى من المقبرة على هيئة دخلات ونتوءات لتشكل إحدى عشرة مشكاة، وهو تقليد للدخلات والنتوءات التى نفذ بها الجدار المحيط بالمجموعة الهرمية لجسر، وقد عمد الفنان إلى ملء مشكاوات المقبرة بطبقة من الملاط، ولصق عليها لوحاته الخشبية التى تمثل صاحب المقبرة مرة وهو واقف، ومرة ثانية وهو جالس إلى مائدة القرابين على التوالى.

وقد حاول علماء المصريات أن يفسروا هذا التعاقب؛ وخاصة أنه كان من الظواهر المتكررة فى تصوير الأفراد ولعل أقرب الأراء إلى الإجماع أن المتوفى فى استعداده للبعث يتخذ وضع الجلوس ويستعين بالأطعمة والشراب فى استعادة حيويته، ثم يهب واقفا فى أفضل صورة يقابل بها الآلهة. ولسوء الحظ فإنه لم يعثر إلا على ست لوحات تتضمن اثنتين فقط صالحتين للعرض احتفظ بهما فى المتحف المصرى.

ولعل ارتباط الفنون المصرية بالعمارة الدينية كان هو السبب الرئيسى الذى جعل دراسى الفنون للوهلة الأولى يطلقون عليه الفن الجنزى، إلا أن الدراسة المتأنية لهذا الفن ومعانيه وضحت صلته الرئيسية برؤية المصرى للوجود بشقيه: حياة وانتقالا إلى الأبدية، فلم يكن يعنى الفنان المصرى مثلا الرؤية المنظورية فى معالجة فنه؛ تلك الرؤية التى نشأت عند الإغريق وسادت فى عصر النهضة الأوروبية عبر رؤية للعالم من خلال نقطة أو موقف أو لحظة زمنية معينة طبقا لرؤية الفنان الشخصية. بل ربما لم يكن ليقنعه الوقوف عند لحظة عابرة ورؤية شخصية متغيرة بقدر ما أخذ بلبه ذلك الرسوخ الممتد بامتداد الأبدية، وكذلك لم يكن التركيز على جماليات الشكل الفنى أو الإيحاء بها للمتلقى المشاهد مقصدا له، حيث كانت أعماله بعد الانتهاء منها تغلق عليها أبواب المقابر ولكن الأمر على ما يبدو هو تشرب الفنان المصرى القديم للحياة، محاولا أن ينقلها ويلخصها فى رموز وأوضاع متعارف عليها، تعبر عن قيمه ومفاهيمه السائدة فى مجتمعه مثل تصوير الإله - الملك - الرجل - المرأة - الأسرة... الخ وفى مجال تصوير الأفراد الذى تندرج تحته هذه اللوحة الخشبية فإن الفنان بعامة قد اختار من الرموز والأوضاع والألقاب، ما استحب تسجيله من مفاخر الشخص المصور مع احتوائه للملامح الشخصية، وتحرى تفاصيل تشريح الجسم كلما أمكن له هذا، وإبراز جماليات الحركة الهادئة، الأمر الذى لم يجعل الفن المصرى يقع فى الجمود، بل لقد احتوى على مر عصوره تغيرات اجتماعية ودينية وثقافية دون أن يغير من هويته.

وبشكل أكثر تحديدا نطرح تساؤلاً مباشراً: كيف أراد الفنان أن يقدم النبيل (حسى رع) لعالم الأبدية فى هذه اللوحة الخشبية؟!

اختار الفنان المصرى القديم المجهول الاسم، الهيئة الرسمية التى اعتاد أن يظهر بها هذا النبيل فى مجتمعه مرتديا منزرا قصيرا وباروكة للشعر، صوره الفنان وهو يقف فى نحافة ممشوقة مشدود العضلات يمسك فى يديه بشارات تنم عن منزلته الاجتماعية المرتفعة وهى الصولجان فى يده اليمنى وأدوات الكتابة والعصا فى يده اليسرى

ولم يغفل الفنان فى تصويره إظهار عضلات الساقين وأوتارها وعضلة الركبة وتفاصيل تخطيطية للباروكة والمئزر. هذا كله يعلوه بطاقة تعريفية كتبت بالخط الهيروغليفى المتقن يشير فيها إلى أهم الألقاب التى حصل عليها هذا الرجل فى فترة حياته، فقد كان كاتبا ملكيا وطبيب الأسنان الخاص بالملك.

ومن ثم فإن تقييم عمل هذا الفنان لابد أن يضع فى الاعتبار مدى نجاح ما أراد الفنان أن يقدمه فى عمله، ومدى جودته، ومن الجدير بالذكر أن لهذه القطعة أهمية كبيرة من الناحية الفنية، نظرا لتاريخها المبكر؛ فقطع لا يمكن مقارنتها بالأعمال الفنية العظيمة فى نهاية الدولة القديمة، إلا إنها تعد بداية موفقة؛ وخاصة مع مراعاة الفارق بينها وبين اللوحات التى وصلت إلينا من الأسرة الأولى والثانية من أبيدوس وسقارة، التى ازدحمت عناصرها واختلت نسبها.

ويبدو أن الفنان فى هذه اللوحة كان قد بدأ بالفعل (قانون النسب)** الذى ظل سارى المفعول حتى الأسرة السادسة والعشرين، حيث يقسم الفنان سطح العمل الفنى إلى مربعات متساوية، يحدد عليها الخطوط العامة لشكل الجسم البشرى طبقا لنسب بعينها بين أجزائه (أنثروبومترى) الأنثروبومترلوجى فرع من علوم الأنثروبولوجى يبحث فى قياس الجسم البشرى «تحدد طبقا لمستويات النسب الطبيعية لأجزاء الجسم البشرى بوحدة القياس المصرية وذلك نتيجة لدراسة دقيقة لمتوسطات أطوال وعروض هذه الأجزاء.

أبو العينين فى مواجهة الفراغ

إما أن يكون التشكيل فكرة، وإما أن يكون مجرد حرفة. ومن السهل أن يذهب أحدهم إلى مدرسة من مدارس الفن، أو يتعلم على يد أستاذ من أساتذة الرسم تركيبات اللون، وقوانين المنظور، ليستطيع أن ينقل ملامح شخص، أو يرسم مشهداً أو يلونه. هذا هو الحرفي الذى قد ينجح فى تطبيق القوانين والنظريات التى تعلمها، لكنه يظل بعيدا عن التشكيل، إذا فهمنا التشكيل على حقيقته، فاعتبرناه فكرة شاملة أورؤية بصرية للعالم،مثله مثل الشعر الذى يمكن أن يكون فكرة أو جوهرا، ويمكن أن يكون مجرد تطبيق لقواعد النحو وعلم العروض.

لهذا ربما كانت القصة أقرب إلى الشعر من قصيدة ليس فيها إلا كلام منظوم. وربما كانت الصورة الفوتوغرافية أقرب إلى التشكيل من لوحة تقلد الطبيعة وتحاول نقلها.

التشكيل خلق جديد للطبيعة والعالم. والفنان التشكيلي يرى العالم كله صورا وأشكالا وعلاقات بين الصور والأشكال والألوان التى تصبح بالنسبة له لغة فريدة وحيدة لا يستطيع أن يفكر أو يعبر إلا بها، فهو يترجم الصوت إلى شكل، والرائحة إلى لون،كما يفعل الشاعر الذى يترجم كل ما فى الوجود إلى كلمات وإيقاعات. وفى هذا الضوء نستطيع أن نفهم سيرة الفنان الراحل عبد الغنى أبو العينين، ونفهم أعماله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الغنى ابو العينين فنان تشكيلى، بمعنى أن الفنون التشكيلية كلها بالنسبة له مفردات فى لغة واحدة. كان العالم أمامه فراغ عليه أن يملأه. بل هو فراغ بالفعل دون تشبيه أو تقريب، سواء فهمنا هذه العبارة من وجهة نظر الانسان حين يجد نفسه وحيدا فى عالم لا يعنى له أى شىء، أو فهمناها بمعناها البسيط المباشر من وجهة نظر المصور الواقف أمام قماشة بيضاء يملؤها ويبنيها بخطوطه وألوانه، أو النحات أو المعمارى الواقف أمام الخلاء.

هذا الشعور بالفراغ ليس واحدا لدى كل الفنانين، وإنما يتفاوت من فنان إلى آخر. وبقدر ما يشعر الفنان بفراغ العالم، ويحس وطأته، ويدرك طبيعته، بقدر ما يفهم المعنى الشامل للتشكيل من حيث أنه الرد الإنسانى على فراغ العالم الذى قد يحس به الفنان على نحو فلسفى أو عاطفى أو ثورى فتتحدد بذلك طبيعة فنه ورسالته.

أما أبو العينين فكان إحساسه بهذا الفراغ قويًا، وكان مزيجا مركبا من العواطف والأفكار والرغبات. ومن هنا اهتمامه بالتاريخ، والحياة الشعبية والريفية والمناطق النائية. ومن هنا نشاطه الشامل فى التصوير، والخط، والإخراج الصحفى، وتصميم الأزياء، والمناظر. ومن هنا أناقته المشوقة، وغنائيته الصافية، وإيقاعاته المحسوبة. فالتشكيل ليس مجرد رد على الفراغ، وإنما هو أيضًا رد على القبح والفوضى.

التشكيل وجود، ونظام، وجمال، فكذا كان عبد الغنى أبو العينين يفهم معنى التشكيل.